



Paul dukas et l'opéra : entre théorie et pratique

Pauline Ritaine Chabrol

► To cite this version:

Pauline Ritaine Chabrol. Paul dukas et l'opéra : entre théorie et pratique. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Français. NNT : 2013STET2190 . tel-01085906

HAL Id: tel-01085906

<https://theses.hal.science/tel-01085906>

Submitted on 21 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE Jean Monnet – SAINT-ETIENNE
CIEREC
ECOLE DOCTORALE 484 3LA

Doctorat

Musique

Pauline Ritaine

Paul Dukas et l'opéra :
entre théorie et pratique

*Thèse dirigée par Denis Herlin,
Directeur de recherche CNRS, HDR
En co-direction avec Jean-Christophe Branger,
Maître de conférences, HDR*

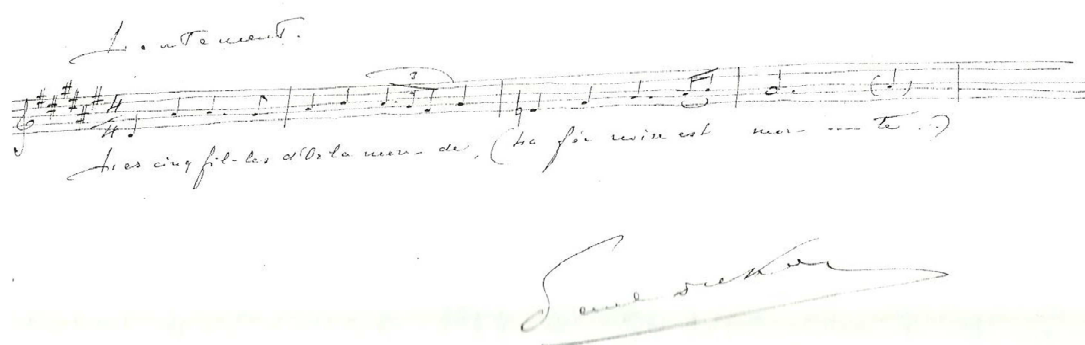
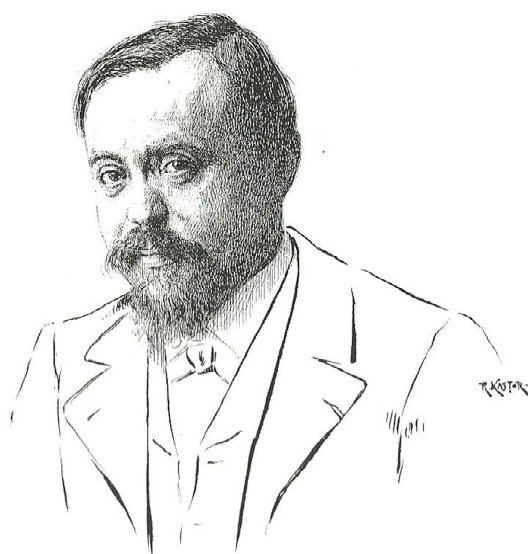
Soutenue le 7 Octobre 2013

Jury :

Sylvie Douche, Maître de conférences HDR, Université Paris Sorbonne, Rapporteur
Cécile Leblanc, Maître de conférences, Université Paris III
Timothée Picard, Professeur, Université de Rennes II, Rapporteur
Clair Rowden, lecturer (Maître de conférences), Cardiff University
Denis Herlin, Directeur de recherche CNRS, HDR
Jean-Christophe Branger, Maître de conférences, HDR

Paul Dukas et l'opéra

Entre théorie et pratique



UNIVERSITE Jean Monnet – SAINT-ETIENNE
CIEREC
ECOLE DOCTORALE 484 3LA

Doctorat

Musique

Pauline Ritaine

Paul Dukas et l'opéra :
entre théorie et pratique

Thèse dirigée par Denis Herlin,
Directeur de recherche CNRS, HDR
En co-direction avec Jean-Christophe Branger,
Maître de conférences, HDR

Soutenue le 7 Octobre 2013

Jury :

Sylvie Douche, Maître de conférences HDR, Université Paris Sorbonne, Rapporteur
Cécile Leblanc, Maître de conférences, Université Paris III
Timothée Picard, Professeur, Université de Rennes II, Rapporteur
Clair Rowden, lecturer (Maître de conférences), Cardiff University
Denis Herlin, Directeur de recherche CNRS, HDR
Jean-Christophe Branger, Maître de conférences, HDR

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur Denis Herlin et Monsieur Jean-Christophe Branger pour leur suivi, leurs précieux conseils et leur implication dans mes recherches.

Monsieur et Madame Thierry Bodin pour leur grande bonté qui m'ont permis de photographier le premier cahier d'esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue* sur lequel repose une partie importante de mon étude sur l'œuvre.

J'exprime ma gratitude à Monsieur Simon-Pierre Perret et à Madame Anna Echneir-Emmanuel. Je remercie le personnel de la Bibliothèque nationale de France, des départements de la Musique, des Arts du spectacle, des Manuscrits, à la Bibliothèque-musée de l'Opéra et au site de Tolbiac. Sonia Popoff, Elisabeth Lauria et la Médiathèque musicale Mahler. Toutes les bibliothèques qui m'ont permis de rassembler les manuscrits, les esquisses et la nombreuse correspondance de Dukas. La Bibliothèque Royale de Belgique, et plus particulièrement Fabrice van de Kerckhove. La Pierpont Morgan Library de New York. Suzanne Eggleston Lovejoy et la Irving S. Gilmore Music Library de l'Université Yale du département Music. La Beinecke Rare Book and manuscript Library de l'Université Yale du département Photography and Rights; Frances Barulich, conservatrice de la collection Mary Flagler Cary, Music Manuscripts and Printed Music. Le Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin, et plus particulièrement Elizabeth L. Garver. La Sibley Music Library, Eastman School of Music de l'Université de Rochester, David Peter Coppen, libraire à la Special Collections Librarian and Archivist. Stefano Donati et le Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, Empoli. La Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Stockholm, Göran Grahn et Robert Holmin, respectivement conservateur et conservateur-adjoint de la Collection Nydahl. La Library of Congress de Washington et plus particulièrement à Chamisa Redmond Nash. Les Louisiana State University Libraries, Germain J. Bienvenu et le personnel de la Special Collection. La Public Library de New York, Susan P. Waide, Conservatrice du département Manuscripts and Archives et le personnel. L'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine de Caen. D.J. Hoek, et le personnel de la Northwestern University Music Library.

Je remercie enfin spécialement ma famille et mes parents qui m'ont toujours soutenue.

INTRODUCTION

Paysage musical

Au XIX^e siècle l'opéra est au cœur de la vie artistique. Il représente, pour les compositeurs et le public, l'« expression musicale la plus haute, le miroir de l'Art dans sa diversité [...] »¹. La définition de l'opéra du *Grand dictionnaire universel du XIX^e* est sans équivoque :

L'opéra est l'œuvre musicale par excellence et exige pour son exécution parfaite, le concours de tout ce qu'il y a de plus exquis de toutes les autres branches des beaux-arts ; il force d'adjoindre à la poésie, qui dessine l'action dramatique ; la peinture qui l'encadre de ses décors ; la danse en est souvent le complément obligé et la mécanique apparaît avec toutes ses perfections dans les merveilles des changements à vue et des effets d'optiques et autres [...].

¹ LACOMBE, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 257.

Un opéra offre donc en quelque sorte la dernière expression du génie humain à l'époque où il est représenté².

Un compositeur est reconnu, respecté grâce à ses créations lyriques et théâtrales. Comme l'indique Charles Kœchlin : « bien des gens du monde ne nous estiment des musiciens “sérieux”, que du jour où précisément nous avons écrit un “opéra”³ ». Or, à la fin du XIX^e siècle, les genres du grand opéra et de l'opéra-comique s'essoufflent. Sous l'influence de Wagner, le répertoire lyrique français se diversifie et s'enrichit considérablement. Une page majeure de l'histoire de l'opéra s'écrit. La révolution réalisée par Wagner subjugué les artistes :

Pendant les vingt dernières années du XIX^e siècle, ce fut l'apothéose. Wagner apparut non pas seulement comme le plus grand des musiciens vivants, comme un créateur génial, mais comme le plus grand rénovateur de l'Art tout entier, bien plus, comme l'annonciateur d'une Culture, voire d'une Religion⁴.

Les jeunes compositeurs se rendent à Bayreuth devenu un passage indispensable voire « une mode⁵ » selon Vincent d'Indy. Wagner et sa musique occupent une place prépondérante dans la vie culturelle. L'orientation artistique se modifie, la question (ou le problème) du wagnérisme est omniprésente mais également très confuse. Les compositeurs français hantés par le drame wagnérien, éprouvent parfois de grandes difficultés à composer une musique de théâtre originale. Albéric Magnard se plaint à Guy Ropartz que « l'ombre de Wagner [...] obscurcit le chemin⁶ ». Travaillant au *Roi Arthus*, Ernest Chausson témoigne :

Wagner, que je ne sens plus peser sur moi, quand j'écris de la musique symphonique, me hante maintenant terriblement. Je le fuis tant que je peux, mais j'ai beau fuir, il est toujours là, près de moi, me guettant très méchamment et me faisant écrire des tas de chose que j'efface. J'en suis sérieusement ennuyé. Il faut pourtant y échapper, à ce diable d'homme. C'est une question de vie ou de mort. Mais dans un drame lyrique comme le *Roi Arthus*, vraiment, trop de choses tentent à le rappeler⁷.

² LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris : Slatkine, 1866-1879, vol. XI, 2^{ème} partie, p. 1361.

³ KOECHLIN, Charles, « Le Théâtre, du *Rêve* à *Pelléas* et à *Pénélope* », Conférence du 16 février 1916, *Esthétique et langage musical*, éd. par M. Duchesneau, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 55.

⁴ LICHTENBERGER, Henri, « Wagner et l'opinion contemporaine », « Wagner et la France », Numéro spécial de *La Revue Musicale*, IV (1^{er} octobre 1923), n° 11, p. 175.

⁵ INDY, Vincent d', *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris : Delagrave, 1930, p. 55.

⁶ MAGNARD, Albéric, lettre à Guy Ropartz (9 avril 1899), *Correspondance (1888-1914)*, éd. par C. Vlach, Paris : Klincksieck, 1997, p. 144.

⁷ CHAUSSON, Ernest, lettre à Raymond Bonheur (13 mai 1893), *Écrits inédits, journaux intimes, romans de jeunesse, correspondance*, éd. par J. Gallois, Monaco : Editions du Rocher, 1999, p. 341.

Les compositeurs français font alors face aux solutions proposées par le wagnérisme. Malgré les doutes, ils créent des œuvres très diverses, parfois influencées par Wagner comme *Fervaal* de Vincent d'Indy en 1897 ou *Le Roi Arthus* de Chausson créé en 1903. C'est en essayant de composer après Wagner mais sans le négliger, que Camille Saint-Saëns crée sa trilogie composée d'*Étienne Marcel* (1877), *Henry VIII* (1883) et *Ascanio* (1890). Les deux premières œuvres mettent en place un système musical et dramatique « qui cherche à faire la synthèse des données wagnériennes et de l'opéra historique [...] »⁸. Dans *Henry VIII*, Saint-Saëns se place en héritier de la tradition française autant que de Wagner. Il recherche une pudeur une discrétion « très française »⁹ qui lui est propre.

Jules Massenet, également influencé par Wagner dans *Esclarmonde* (1889)¹⁰, témoigne durant sa carrière d'un éclectisme dans la grande variété de ses sujets. Tenant compte des innovations de son temps, le compositeur « fusionne les tendances et les styles, filtre les innovations et parfois les précède »¹¹. Il compose entre autre des œuvres dans la tradition française de l'opéra-comique, *Manon* (1884), ou un opéra dans la veine vériste influencé par *Cavalleria Rusticana* de Mascagni¹² : *La Navarraise* (1894). Le naturalisme se concrétise dans *Le Rêve* (1891), *L'Attaque du moulin* (1893), *Messidor* (1897), *L'Ouragan* (1901) d'Alfred Bruneau et *Louise* (1900) ou *Julien* (1913) de Gustave Charpentier. Selon Zola qui collabore avec Bruneau, le drame lyrique doit être « plus directement humain non pas dans la vague des Mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies »¹³.

Le symbolisme est l'un des derniers courants importants de cette époque, dont l'opéra de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* est le plus représentatif. En 1903, après ses années de « pèlerinages passionnés à Bayreuth »¹⁴ puis de doutes sur la « formule wagnérienne »¹⁵, Debussy reconnaît dans la musique de Wagner, l'expression du génie :

Dans *Parsifal*, dernier effort d'un génie devant lequel il faut s'incliner, Wagner essaya d'être moins durement autoritaire pour la musique ; elle respire plus largement... n'est plus cet

⁸ GALLOIS, Jean, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont : Mardaga, 2004, p. 238.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. FAUSER, Annegret, « *Esclarmonde*, un opéra wagnérien ? », *L'Avant-Scène Opéra*, (septembre-octobre 1992), n° 148, p. 68-73.

¹¹ FAUQUET, Joël-Marie, « Massenet, Jules », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, éd. par J.-M. Fauquet, Paris : Fayard, 2003, p. 758.

¹² Cf. HUEBNER, Steven, « *La Navarraise* face au vérisme », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. par J.-Chr. Branger et A. Ramaut, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 129-149.

¹³ ZOLA, Émile, « Le drame lyrique », *Le Journal* (22 novembre 1893), BRUNEAU, Alfred, *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris : Charpentier, 1932 ; facs., Genève, 1980, p. 65-66.

¹⁴ DEDUSSY, Claude, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* » (avril 1902), *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par Fr. Lesure, Paris : Gallimard, 1971, R/1987, p. 62.

¹⁵ *Ibid.*

essoufflement énérvé à poursuivre la passion malade d'un Tristan, les cris de bête enragée d'une Isolde ; ni le commentaire grandiloquent et l'inhumanité d'un Wotan. Rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine que le prélude du troisième acte de *Parsifal* et tout l'épisode du vendredi saint [...] C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique¹⁶.

Pelléas et Mélisande se présente comme une réaction au wagnérisme mais apparaît donc aussi comme un héritage du drame lyrique¹⁷.

La composition d'un opéra est toujours vécue comme une épreuve, et particulièrement à cette époque, après Wagner. C'est ainsi que Magnard écrit à Dukas composant *Ariane et Barbe-Bleue* : « Je suis fort impatient de savoir comment vous avez résolu la question théâtrale. Un sacré problème, digne de vous¹⁸ ». Qu'en est-il en effet de l'esthétique de Dukas ? Quelle place tient son unique œuvre au sein de ce contexte ?

Paul Dukas, compositeur et critique

Paul Dukas, né à Paris en 1865, grandit dans un milieu musical où s'affrontent partisans et opposants wagnériens. Il se rend à Bayreuth en août 1886 et racontera quelques années plus tard l'influence de ce voyage sur son travail :

En 1886, je pris part au concours du Prix de Rome sans être admis à concourir, non plus qu'en 1887, bien que j'eusse obtenu le premier prix de fugue un mois après le premier de ces concours d'essai. J'attribue le second de mes échecs auprès de l'Institut au voyage de Bayreuth que je fis en août 1886. C'était alors très mal porté¹⁹.

Si le jeune compositeur écrit sa première œuvre *Polyeucte*, une ouverture pour la tragédie de Corneille éditée en 1891, il ne publiera que douze œuvres dont un opéra, *Ariane et Barbe-Bleue*, créé en 1907. Ses productions remportent un vif succès notamment les œuvres symphoniques (*La Symphonie en Ut Majeur* en 1896; *L'Apprenti Sorcier* en 1897 et le ballet *La Péri* en 1912), lui assurant la renommée auprès du public et la considération du monde musical.

¹⁶ DEBUSSY, Claude, « Richard Wagner », *Gil Blas*, (6 avril 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 143-144.

¹⁷ Cf. GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy la musique à vif*, Paris : Minerve, 2002, p. 170-179.

¹⁸ MAGNARD, Albéric, lettre à Paul Dukas (14 novembre 1904), *Correspondance (1888-1914)*, op. cit., p. 226.

¹⁹ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, éd. par G. Favre, Paris : Durand, 1971, p. 30.

Pourtant le catalogue de ses œuvres aurait pu être beaucoup plus important. De nombreux projets sont restés en suspens ou abandonnés²⁰, notamment ceux que rapportent Robert Brussel dans le numéro spécial de *La Revue Musicale* consacré au compositeur en 1936, entre autres une deuxième symphonie²¹, une sonate pour violon et piano²² et un poème symphonique *Le Fil de la Parque*²³. Mais si son ami n'en évoque que trois, nos investigations ont permis d'en découvrir plusieurs dizaines, dont une majorité constituée d'opéras et de drames lyriques. Bien que certains de ces projets aient déjà été mentionnés²⁴ aucun d'entre eux n'avait été véritablement étudié.

Pourquoi cette impuissance créatrice ? Ou plus précisément pourquoi toujours commencer sans rien achever ? Une étude de la pensée et de la personnalité de Dukas, qui se dégagent de ses nombreuses chroniques publiées à partir de 1892 pour gagner sa vie, permet d'éclairer les raisons de ces abandons. À cette époque la presse se fait l'écho de la vitalité musicale parisienne. Le nombre de périodiques musicaux ou de chroniques musicales dans les journaux littéraires, artistiques et généraux abondent. Les articles sont tous très différents. L'appréciation des œuvres, souvent très inégale, dépend de la personnalité de l'auteur, de sa formation ou de son érudition.

Lorsque Dukas débute, son père le met en garde sur les conciliations généralement nécessaires, qui appauvrissent la critique constructive :

Avec ces principes – que je suis loin d'ailleurs de désapprouver – il te sera bien difficile sinon impossible d'atteindre le but que tu dis ambitionner : celui de devenir quelque part critique musical en titre. Il est évident, en effet, que partout on te demandera de dorer suffisamment la pilule *Art pur* pour qu'elle soit avalée sans grimace par le commun des lecteurs²⁵.

Pourtant ses proches, comme Magnard, loueront son intégrité. Ce dernier écrit à Dukas qui vient de consacrer un article à sa 3^e symphonie²⁶ :

²⁰ Cf. Annexe 4 : Recensement des projets de Dukas, tous genres confondus, p. 455.

²¹ Cf. BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », « Paul Dukas », Numéro spécial de *La Revue Musicale* XVII (mai-juin 1936), n° 166, p. 345.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris : Fayard, 2007 ; PALAUX-SIMONET, Bénédicte, *Paul Dukas ou le musicien-sorcier*, Genève : Editions Papillon, 2001.

²⁵ DUKAS, Jules, lettre à Paul Dukas, [s.d.], citée par PALAUX-SIMONET, Bénédicte, *op. cit.*, p. 119 et par PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ DUKAS, Paul, « La Troisième symphonie d'Albéric Magnard », *La Chronique des Arts et de la Curiosité, Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. par G. Samazeuilh, Paris : SEFI, 1948, p. 614-616.

Merci. Je suis d'autant plus touché de vos éloges que je sais votre impartialité à l'égard des amis, ce qui est beau²⁷.

Une intégrité que Dukas revendique en 1901, lorsqu'il répond à Saint-Saëns, après la parution de sa critique élogieuse des *Barbares*²⁸ :

Soyez-bien persuadé que je ne suis lié envers aucune coterie, que je suis absolument *seul* et que, si je suis convaincu de la fragilité des théories d'art, du moins celles que je crois justes ne sont que le résultat de réflexions personnelles [...]²⁹.

De 1892 à 1901, Dukas écrit plus de cent cinquante articles à *La Revue Hebdomadaire*. Il travaille également pour la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre 1894 à juin 1902 (huit articles), pour son supplément *La Chronique des Arts et de la Curiosité* du 1^{er} décembre 1894 au 18 novembre 1905 (cent quatre-vingt-treize articles). Dukas cesse cette activité en 1905³⁰ qu'il reprendra ponctuellement en 1923 au *Quotidien*. Il répond aussi aux enquêtes de divers journaux. En 1919, Dukas alors absent de la critique, est relancé par Georges-Jean Aubry, directeur du *Chesterian*. Il réfléchit sérieusement à la proposition :

Je songe à vous satisfaire, en ce qui concerne quelques pages du *Chesterian*. Mais ce ne peut-être avant que je ne me sois acquitté envers moi-même « musicalement » ce qui importe peut-être davantage, si je ne m'illusionne³¹. Cet article projeté sera-t-il sur Albéniz... Je l'ignore, car vraiment à part les *Iberia* et *Pepita* je connais mal l'ensemble de son énorme production³².

Il déclinera finalement.

La critique d'une œuvre est toujours pour Dukas l'occasion de couvrir un sujet plus vaste. Il replace chaque ouvrage dans son contexte musical, social et historique. C'est à travers un travail particulièrement érudit qu'il cherche à faciliter la compréhension de l'auditeur. Il tente ainsi de faire évoluer le public en diffusant et éclairant les idées musicales,

²⁷ MAGNARD, Albéric, lettre à Paul Dukas (14 novembre 1904), *Correspondance (1888-1914)*, op. cit., p. 225.

²⁸ Cf. *infra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint-Saëns : l'esthétique d'un maître respecté*, p. 130-132.

²⁹ DUKAS, Paul, lettre à Camille Saint-Saëns (11 novembre 1901), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, éd. par E. Jousse et Y. Gérard, Lyon : Symétrie : 2009, p. 159.

³⁰ Dukas n'évoquera pas dans sa correspondance les raisons de son arrêt. Mais en 1905, il termine les esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*.

³¹ En 1919, Dukas travaille peut-être à divers projets de drames lyriques dont *Les Révoltés*, *La Tempête* et *Amairgen*, et au ballet *Songes*. Cf. II^e partie, Les projets avortés, 1.2. Le problème de l'identification du genre, p. 204-206 ; cf. Annexe 4 : Recensement des projets de Dukas, tous genres confondus, p. 455-457.

³² DUKAS, Paul, l.a.s. à Georges-Jean Aubry (30 juillet 1919), New Haven, Yale University, Beinecke Library, Frederick Koch Collection, FRKF 766.1, Box 103, Range : Vault 4, Section B.

en aidant les jeunes artistes qu'il juge doués, à être reconnus. En 1936, Robert Brussel considère avec bienveillance les écrits de son ami :

Les dogmes étroits n'ont point de place. [Dukas] juge l'homme en soi, l'artiste en soi, l'œuvre en soi ; indépendamment de tout système préconçu, de toute position prise d'avance à l'égard des tendances, des genres, des méthodes ou des moyens³³.

Selon Maurice Emmanuel ces articles sont le reflet d'une pensée avisée et mesurée : « [Dukas] ne démolit pas, en quelques lignes, le produit d'un effort, même lorsqu'il laisse entendre que cet effort n'a pas abouti³⁴ ». On reconnaît sa critique « éclairée, constructive et intelligente³⁵ », qui possède « les plus hautes et les plus rares vertus [...]»³⁶.

Durant sa carrière, Dukas écrit plus de quatre cents articles, dont une majorité sur la musique lyrique, ce qui témoigne de son intérêt profond pour le genre. Il rend compte de plus de cent trente œuvres lyriques (dont certaines plusieurs fois), représentées à Paris, à l'Opéra, l'Opéra-Comique, ou entendues aux concerts et plus rarement au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles. Il observe et théorise l'évolution, les bouleversements de la musique ainsi que les conceptions de ses contemporains. On aperçoit alors un critique prolix face à un compositeur peu fécond, auteur d'un unique opéra alors qu'il commence, nous le verrons, de multiples projets.

L'interaction théorie - pratique

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, de nombreux compositeurs sont également critiques musicaux, tels Ernest Reyer³⁷, Gabriel Fauré³⁸, Claude Debussy³⁹ ou Alfred Bruneau⁴⁰. Le nombre de compositeurs-critiques témoigne du besoin de formuler les pensées de beaucoup de musiciens dans un contexte artistique compliqué. Comme ce fut le cas à une autre époque pour Gluck ainsi que le rappelle Dukas lui-même : « il n'est point difficile de

³³ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 357.

³⁴ EMMANUEL, Maurice, « Conférence à la mémoire de Paul Dukas », *Le Monde Musical*, XLVI (31 juillet 1935), n° 7, p. 224.

³⁵ FAVRE, Georges, « Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale : les représentations wagnériennes à Londres en 1892 », *Revue de Musicologie*, LVI (1970), n° 1, p. 54.

³⁶ EMMANUEL, Maurice, « Conférence à la mémoire de Paul Dukas », *art. cit.*, p. 224.

³⁷ Cf. REYER, Ernest, *Quarante ans de musique*, éd. par E. Henriot, Paris : Calmann-Lévy, 1909.

³⁸ Cf. FAURÉ, Gabriel, *Opinions Musicales*, éd. par P.-B. Gheusi, Paris : Rieder, 1930.

³⁹ Cf. DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*

⁴⁰ Cf. BRUNEAU, Alfred, *Musiques d'hier et de demain*, Paris : Fasquelle, 1900.

nous convaincre que ses dons naturels de dramaturge musical furent fortifiés par ses spéculations de théoricien et se manifestèrent avec plus d'éclat encore⁴¹ ».

La double fonction de compositeur et de critique est parfois sujette à polémique. Certains critiques estiment qu'un compositeur ne pourrait formuler de remarques impartiales et honnêtes, car il est juge et partie⁴². Du reste il serait incapable de comprendre une musique éloignée de ses propres conceptions⁴³. Même si Ravel note avec clairvoyance que les opinions du compositeur puissent être « entachées de passion⁴⁴ », certains musiciens considèrent qu'ils sont les seuls à pouvoir juger légitimement et justement la musique, car eux seuls possèdent la technique et la maîtrise de cet art⁴⁵.

Christian Goubault relève aussi « une interaction, une interférence entre les critiques et les œuvres musicales des compositeurs⁴⁶ ». Le musicien affirme en effet ses théories, ses idées, ses sentiments et ses goûts musicaux dans ses articles. Les chroniques musicales lui permettent donc de théoriser ses propres conceptions, soutenant son travail de créateur. C'est ainsi que Robert Brussel qualifie les articles de Dukas : « C'est l'histoire aussi d'une pensée qui saisit toutes les occasions de se préciser⁴⁷ ».

Le paradoxe évident entre le nombre de chroniques, qui dénote une préoccupation constante du compositeur pour le théâtre lyrique, et son unique opéra *Ariane et Barbe-Bleue*, amène à s'interroger sur la place de l'opéra chez Dukas. Il apparaît alors essentiel de saisir le cheminement intellectuel qui conduit le compositeur à cette œuvre. Que nous révèlent les critiques sur ses propres théories de la musique lyrique ? Quelles interactions existe-t-il entre ses écrits et ses compositions ? Que dévoilent les projets lyriques de ses positions esthétiques ? Pourquoi termine-t-il *Ariane et Barbe-Bleue* ? Est-elle le reflet synthétique de ses écrits et de ses conceptions ?

État de la recherche sur Paul Dukas et sa musique

⁴¹ DUKAS, Paul, « *Alceste de Gluck. Euryanthe de Weber* » *La Revue Hebdomadaire* (avril 1895), *Les Écrits de Paul Dukas [...]*, op. cit., 1948, p. 258.

⁴² Cf. BOUYER, Raymond, *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, X (28 novembre 1908), n° 22, p. 699, GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, Genève-Paris : Slatkine, 1984, p. 159.

⁴³ Cf. LALOY, Louis, *La Grande Revue* (10 août 1910), p. 615, GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, op. cit., p. 163.

⁴⁴ RAVEL, Maurice, *Revue Musicale S.I.M.*, VIII (15 février 1912), n° 2, p. 62-63, *ibid.*, p. 164.

⁴⁵ Cf. GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, op. cit., p. 164.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 358.

Dès 1913 Gustave Samazeuilh tente une synthèse de l'œuvre musicale du vivant du compositeur⁴⁸, suivie de diverses études tout au long du XX^e siècle : Georges Favre⁴⁹, Romeo Alexandrescu⁵⁰, Jacques Helbé⁵¹ et Bénédicte Palaux-Simonet⁵². En 2007 paraît biographie la plus complète de Simon-Pierre Perret, complétée par une analyse des œuvres de Marie-Laure Ragot⁵³.

Si aucun de ces travaux ne néglige la double activité de Dukas, aucun ne confronte ses écrits critiques et personnels à ses compositions. Dans la dernière monographie du compositeur, Simon-Pierre Perret aborde très peu les écrits critiques. L'analyse musicale de Marie-Laure Ragot, cite quelques articles dans deux pages consacrées aux observations du compositeur sur la musique lyrique : « Dukas, en tant que critique, ne cessera, à travers l'étude des grands maîtres comme celle des productions qui lui sont contemporaines, de réfléchir à la question et d'élaborer ses conceptions à ce sujet⁵⁴ ». Ces brefs extraits⁵⁵ énoncent quelques réflexions esthétiques de Dukas, qui ne sont ni analysées, ni rapprochées d'*Ariane et Barbe-Bleue*⁵⁶.

Parmi les études réalisées sur *Ariane et Barbe-Bleue*, seule Catherine Lorent dans la conclusion de sa thèse⁵⁷ effectue un examen sur l'interaction entre compositions et critiques. Elle ne retient pourtant que sept articles, grâce auxquels elle met en avant la différence faite par Dukas entre théâtre et drame (« *Fidelio* » 1899, « *Pénélope* » 1923), la nécessité du drame intérieur (« *Tristan et Iseult* » 1899), la différence entre sujet et texte (« *Samson et Dalila* » 1892 et « Poème et libretti » 1895) et la puissance de l'orchestre (« *Les Maîtres Chanteurs* » 1897 et « *Fidelio* » 1899). La mise en relation de ces articles avec les conceptions d'*Ariane et Barbe-Bleue* relevées lors de l'analyse qui précède s'approche de notre étude. Il s'agit cependant dans le travail de Catherine Lorent d'une conclusion, d'un survol rapide d'un nombre infime de critiques.

Seuls quelques projets ont été mentionnés dans les biographies de Simon-Pierre Perret et Bénédicte Palaux-Simonet, la plupart restant toujours méconnus.

⁴⁸ SAMAZEUILH, Gustave, *Paul Dukas*, Paris : Durand, 1913, 2/1936.

⁴⁹ FAVRE, Georges, *Paul Dukas*, Paris : La Colombe, 1948.

⁵⁰ ALEXANDRESCU, Romeo, *Paul Dukas*, Bucarest : Editura muzicală, 1971.

⁵¹ HELBÉ, Jacques, *Paul Dukas (1865 – 1935)*, Paris : Editions P.M.P., 1975.

⁵² PALAUX-SIMONET, Bénédicte, *op. cit.*

⁵³ PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris : Fayard, 2007.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 454.

⁵⁵ « *Alceste* de Gluck », *Revue Hebdomadaire* (avril 1895), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 256-261 ; « *Orphée* de Gluck », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1896), *ibid.*, p. 295-301 ; « *Les Troyens* », *Revue Hebdomadaire* (juillet 1892), *ibid.*, p. 40-50 ; « *Fidelio* de Beethoven », *Gazette des Beaux-Arts*, XXI (février 1899), p. 135-144.

⁵⁶ PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 454-455.

⁵⁷ LORENT, Catherine, *Ariane et Barbe-Bleue*, Thèse de musicologie non publiée, Paris : Conservatoire National Supérieur de Musique, 1978.

Dukas et sa musique ont par ailleurs fait l'objet de plusieurs thèses américaines. Everett Boyd s'est intéressé à l'influence impressionniste dans ses œuvres orchestrales⁵⁸. Mary Heath compare le traitement de la légende entre *Ariane et Barbe-Bleue* et *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók⁵⁹. Enfin William Moore a étudié l'importance du wagnérisme dans la relation entre Édouard Dujardin et Dukas en s'appuyant sur leur correspondance et les travaux des deux hommes notamment *Ariane et Barbe-Bleue*⁶⁰.

Sources et méthodologie

Notre travail se fonde sur de nombreux documents édités et inédits. Dans un premier temps sur une étude exhaustive des critiques du compositeur et des enquêtes auxquelles il a répondu⁶¹. La majorité des articles a été collectée directement dans les périodiques, mais une sélection de ses écrits fondamentaux a été éditée par Gustave Samazeuilh en 1948⁶². Le choix est effectué par l'épouse du compositeur, Suzanne Pereyra dont le « but a été de mettre en évidence le cheminement de la pensée de Paul Dukas au contact des suggestions de l'actualité et de situer ainsi le lecteur dans l'ambiance de l'époque musicale [...] »⁶³. Les diverses chroniques sont présentées par ordre chronologique de 1892 à 1932. Elles exposent des sujets d'ordre général, des hommages à certains compositeurs et traitent aussi bien de musique de chambre que symphonique. Mais cet ouvrage reflète déjà la disposition de Dukas pour l'opéra. Cinquante et un des cent trente sujets abordés (en cent douze articles) traitent de musique lyrique. Les chroniques traitant plusieurs œuvres ont parfois été tronquées pour ne conserver que le sujet essentiel. Par exemple, la critique de mars 1900 parue à *La Revue Hebdomadaire*, est retranscrite sous le titre de *Louise*⁶⁴. Elle ne conserve que ce qui a trait à cette œuvre, les dernières lignes consacrées au *Lancelot* de Joncières n'ayant pas été reprises⁶⁵.

⁵⁸ BOYD, Everett Vernon, *Paul Dukas and the impressionist milieu : stylistic assimilation in three orchestral works*, Ann Arbor : UMI, 1985.

⁵⁹ HEATH, Mary, *A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, Ann Arbor : UMI, 1988.

⁶⁰ MOORE, Williams Angus, *The Significance of late nineteenth-century French Wagnerism in the relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin ; a study of their correspondence, essays on Wagner, and Dukas's opera Ariane et Barbe-Bleue*, Ann Arbor : UMI, 2000.

⁶¹ Cf. Annexes 1 et 2, p. 445-453.

⁶² DUKAS, Paul, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, op. cit.

⁶³ SAMAZEUILH, Gustave, « Avant-propos », *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 15-16.

⁶⁴ DUKAS, Paul, « Louise » (mars 1900), *La Revue Hebdomadaire*, *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 479-486.

⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique Musicale [*Louise* de Gustave Charpentier ; *Lancelot* de Victorin de Joncières] », deuxième série, quatrième année, IV (mars 1900), *La Revue Hebdomadaire*, p. 124-134.

La correspondance de Dukas est également une précieuse source d'information pour connaître ses opinions et ses projets. Notons tout d'abord les deux volumes édités par Georges Favre en 1971⁶⁶ et Mercedes Tricas-Preckler en 1982⁶⁷. Mais c'est surtout dans les nombreuses lettres méconnues et pour beaucoup inédites que puise notre travail. Les correspondances les plus importantes de Dukas tant par leur nombre que par la qualité des échanges sont celles avec Paul Poujaud⁶⁸ (cinq cent soixante-treize lettres conservées à Yale), Robert Brussel (environ cinq cents, à la B.n.F. et à l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine) et Édouard Dujardin (conservées au Harry Ransom Humanities Research Center et quelques-unes à la B.n.F.). Il y a aussi les lettres adressées à Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique lors de la première d'*Ariane et Barbe-Bleue*, conservées à la Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Stockholm⁶⁹. Quelques lettres adressées à divers correspondants tels Vincent d'Indy, Gabriel Astruc, Guillaume de Lallemand, Gustave Samazeuilh et Jacques Rouché sont conservées à la B.n.F. et à la Médiathèque Musicale Mahler.

Quelques écrits manuscrits de Dukas sont également accessibles. Parmi les plus importants mais aussi méconnus, cinq calepins conservés à la B.n.F. rapportent de nombreux projets lyriques, des ballets et un poème symphonique. Ces esquisses uniquement littéraires se trouvent au milieu de notes diverses relatives à sa comptabilité, ses tournées d'inspection, mais aussi à ses pensées, à des analyses d'œuvres et des projets d'articles ou de traités de 1919 à 1933⁷⁰.

Nous avons aussi eu la chance de pouvoir consulter les esquisses méconnues des trois actes d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Un premier cahier, conservé dans une collection privée, révèle les premières ébauches de l'œuvre, les premiers motifs musicaux et quelques phrases chantées⁷¹. Les esquisses des deuxième et troisième actes sont conservées à la Morgan Library de New York en trois cahiers⁷², et présentent déjà un travail abouti proche de la

⁶⁶ DUKAS, Paul, *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., 1971.

⁶⁷ DUKAS, Paul, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, éd. par M. Tricas-Preckler, Bellatera : Universidad autònoma de Barcelona, 1982.

⁶⁸ Paul Poujaud (1856-1936) : avocat, ami de Dukas ainsi que de nombreux compositeurs contemporains tels Magnard, Fauré, Chausson et Debussy.

⁶⁹ DUKAS, Paul, [Quarante-deux l.a.s. à Albert Carré], (1905-1931), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection.

⁷⁰ Cf. Annexe 3 : Calepins inédits de Dukas, p. 454.

⁷¹ DUKAS, Paul, [Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1899-1901], collection Thierry Bodin ; cf. *infra* III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.1. Préambules, *Les premières esquisses, prégnance des motifs de rappel*, p. 345-357.

⁷² DUKAS, Paul, [Esquisses des actes II et III d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1904-1905] New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit.

version finale. Enfin une dernière esquisse de quelques pages d'un court passage de l'acte III est conservée à la B.n.F.⁷³.

Notre travail tentera de mieux cerner l'œuvre et la personnalité de Dukas en s'appuyant sur trois grands axes : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique (avec ses opinions, ses préférences, ses certitudes), puis après avoir dégagé ses théories dégagées, les confronter à la réalité des projets lyriques abandonnés et enfin à *Ariane et Barbe-Bleue*.

La première partie s'intéresse aux positions esthétiques de Dukas. Elle commence par celles exprimées sur les sources de l'art wagnérien et continue avec l'œuvre même de Wagner qui exerce une forte influence sur les créations lyriques de l'époque. Ses conceptions clarifiées expliquent le rejet d'autres principes dramatiques et lyriques. Puis nous nous arrêterons sur les opéras de l'école française de Rameau jusqu'à Berlioz, pour lesquelles Dukas nourrit une grande admiration. Avant de consacrer la majeure partie de cette étude théorique aux opinions dégagées à partir des critiques d'œuvres contemporaines. La vitalité de la création lyrique de l'époque lui permet de s'exprimer sur les tentatives diverses et variées qui répondent au conflit wagnérien. Il consacre une grande partie de ses écrits à commenter les sujets et les livrets ; le rôle et la place de la musique et surtout les multiples principes dramatiques des œuvres lyriques et l'influence wagnérienne.

La deuxième partie, tout en analysant l'application pratique des théories, traite aussi des projets dans leur contexte culturel. Le premier chapitre présente l'ensemble des projets lyriques découverts et clarifie les difficultés inhérentes à l'interprétation des sources en grande partie méconnues. Il est ensuite question d'examiner les points fondamentaux dévoilés par les manuscrits : le processus créatif, puis l'étude des sujets, leur source, leur traitement, leur construction en livret. Tous ces éléments s'imposent puisqu'ils constituent d'une part l'essentiel de la matière mise à jour par des documents inédits et d'autre part parce que Dukas en traite largement dans ses chroniques. Ensuite nous nous intéresserons aux projets en collaboration, pour terminer avec l'un des plus importants : *La Tempête* d'après Shakespeare.

Il sera question dans la dernière partie de définir les solutions apportées et la place occupée par *Ariane et Barbe-Bleue* au sein des théories et des projets lyriques du compositeur. Pour cela nous aborderons dans un premier temps le livret d'*Ariane et Barbe-Bleue*, sa genèse, la collaboration entre Dukas et Maeterlinck et l'empreinte du compositeur sur le livret. Ce travail s'appuie sur la correspondance des deux hommes et sur les différentes versions intermédiaires du livret encore accessibles. Puis dans ce même chapitre, nous

⁷³ DUKAS, Paul, [*Ariane et Barbe-Bleue*, fragments de la fin de l'acte III], [1905], B.n.F., Musique, Ms. 022946.

chercherons à déterminer les motivations du compositeur, au travers de l'étude comparée du livret, des opinions et des projets du compositeur. Enfin dans un second temps, grâce aux partitions et aux esquisses de l'œuvre et par une analyse des éléments musicaux, nous tenterons de déterminer en quoi la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* corrobore ou réfute les théories de Dukas.

I^{ÈRE} PARTIE :

PAUL DUKAS CRITIQUE DU THEATRE LYRIQUE

L'ensemble de l'œuvre critique de Dukas brosse le portrait d'un compositeur soucieux de l'évolution de son art, d'en comprendre les sources. Parallèlement aux créations lyriques du tournant du siècle, Dukas consacre de nombreux articles aux musiques plus anciennes, que ce soit les tragédies de Gluck, les opéras de Mozart et les symphonies de Beethoven, « d'une pureté indiscutable¹ », Wagner ainsi que les traditions lyriques italiennes et françaises. Les œuvres sont toujours replacées dans leur contexte et génèrent des réflexions en relation avec l'art contemporain.

¹ DUKAS, Paul, « Les Concerts spirituels – *Thaïs* », *La Revue Hebdomadaire* (mai 1898), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 421.

1. Les Sources de l'art wagnérien

Le passé comme « source d'inspiration sublime² »

Le premier article signé par Dukas en juin 1892 est un compte rendu des auditions des Chanteurs de Saint-Gervais. Cette nouvelle Société fondée par Charles Bordes³ inspire à Dukas une de ses conceptions majeures : la connaissance de la musique ancienne est nécessaire au renouvellement de la musique contemporaine. À cette époque il se montre déjà très critique envers la musique de son temps, jugeant qu'elle s'est épuisée « en vains raffinements, en recherches exaspérées d'effets excentriques, en compromis de toutes sortes, au point d'en être venu à méconnaître ses origines et les conditions essentielles de son existence⁴ ». Dukas pense qu'il est impérieux de réagir. La musique ancienne devient alors une solution : il faut « remonter vers les sources d'où elle a jailli spontanément, afin de retrouver sa raison d'être dans les œuvres qui forment son plus glorieux patrimoine⁵ ». Mais il y a la manière. Il ne s'agit pas « d'une inutile résurrection de formes disparues, ni d'un adroit pillage de trésors séculaires qui s'en iraient en poussière sous nos doigts ». Ce qui importe c'est de restaurer « le sentiment de la grandeur avec laquelle les anciens maîtres ont pratiqué un art trop souvent avili depuis eux, c'est la persuasion de la haute tradition qu'ils incarnent d'une manière souveraine dès les premières heures de la musique et que nous pourrions suivre à notre tour si nous le voulons, en mettant en pratique les préceptes qui les ont guidés ».

Ces principes sont « d'une part, le respect de règles empiriques » et de l'autre « un motif de production qui peut, à l'exclusion de tout autre, susciter des prodiges : la foi désintéressée se faisant le centre de toute œuvre pour s'irradier de là en formes attestant uniquement l'ardeur du foyer dont elles émanent ». Ainsi l'oubli de ces enseignements semble être selon Dukas « la cause la plus directe de la dégénérescence graduelle » de la musique, leur mise en honneur lui « paraît seule pouvoir la sauver de la ruine⁶ ». Il prône un retour aux principes même de la musique :

En recommandant à la génération musicale actuelle l'étude des belles œuvres du style vocal, nous n'avons donc d'autre désir que d'attirer son attention sur ceci : qu'elle doit, malgré tous les enrichissements dont la musique s'est parée au cours des temps, se souvenir toujours

² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 février 1901), n° 8, p. 60.

³ Charles BORDES (1863-1909), compositeur et chef de chœur, maître de chapelle de Saint-Gervais dès 1890. Il réunit les chanteurs de Saint-Gervais en association afin de sortir du répertoire uniquement liturgique. Cette association le conduit au projet d'une école pour former les chanteurs : la Schola Cantorum fondée en 1896.

⁴ DUKAS, Paul, « Les Auditions de Saint-Gervais », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1892), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 23-30.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

de ceux qui l'ont fait sortir des limbes du déchant pour l'organiser en formes empreintes de beauté ; car si ces formes se sont métamorphosées, par la suite, l'esprit qui les a ordonnées leur a survécu en se manifestant par des formes différentes. Ce même esprit doit donc aussi animer les conceptions de nos musiciens d'aujourd'hui, s'ils tiennent à leur assurer une vie qui défie le temps. Mais où le retrouveraient-ils plus vivace, cet esprit, que dans les œuvres par lesquelles la musique fut pour la première fois, et grâce à lui... de la musique ? C'est là qu'ils le verront briller de son plus pur éclat et qu'ils devront tout d'abord l'aller interroger sur la portée de leur art. De lui ils apprendront que si la règle s'élargit, que si la foi change d'objet, elles n'en doivent pas moins présider à l'éclosion de toute œuvre durable. Par lui ils se convaincront de cette vérité : que la négation de toute règle et de toute forme impose à l'artiste une contrainte peut-être plus étroite encore que celle des règles et des formes, et qu'en art, tout ce qui n'est pas nécessaire étant inutile, l'absence de toute foi ou, si l'on veut, de tout motif sérieux de produire, conduit sûrement aux pires divagations⁷.

Dukas restera toute sa vie durant, admiratif des maîtres anciens. Qu'il s'agisse de Palestrina :

[II] nous subjugué réellement par la pureté de son style, par la largeur et la sérénité de son inspiration [...], en un mot par tout ce que son art nous représente d'imposante perfection et de beauté typique⁸.

Mais aussi de Monteverdi, un « puissant génie dramatique et lyrique⁹ » un des fondateurs de l'opéra qui fut un des premiers à rechercher « l'expression des passions humaines [...] »¹⁰. Monteverdi et ses contemporains ont tout créé : « leur art et la langue de leur art. On demeure émerveillé, après trois siècles, de l'énergie de leurs efforts et de la hauteur où ils les avaient portés¹¹ ». Sa conception du drame, grandiose et presque austère fait de lui l'initiateur des notions sur lesquelles repose le drame lyrique moderne :

Les innovations de Monteverdi dans le fond et dans la forme sont en rapport direct avec celles de Lulli, de Rameau, de Gluck et de Wagner. Le musicien de Crémone fut le premier de cette grande lignée et l'égal de ses frères en génie¹².

Dukas écrit d'ailleurs à Paul Poujaud en 1913 :

⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ DUKAS, Paul, « Claudio Monteverdi », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mars 1905), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 617.

¹⁰ *Ibid.*, p. 619.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Les deux volumes de *Monteverdi (Madrigaux)* sont pour moi une révélation *extraordinaire*. Je n'y trouve aucune ressemblance avec rien du même temps et Monteverdi lui-même n'a rien fait de plus beau. Si vous avez autant de plaisir que moi à les lire (ça n'existe pas quand on les pianote), je vous envie. Si Bordes avait connu cela¹³ ! ! !

Le regard vers le passé correspond à un « profond désir de nouveau¹⁴ », en interrogeant « avec sincérité les origines de la musique pour y retrouver un point de départ¹⁵ ».

De ces articles, on peut également noter l'opinion de Dukas sur le langage musical de la fin du XIX^e siècle « qu'à accuser davantage on pousserait jusqu'à la franche difformité¹⁶ ». Un problème auquel l'étude de la musique ancienne peut répondre, notamment en ce qui concerne « l'abus des ressources de l'harmonie dont les effets s'émoussent de jour en jour davantage » :

En cet art est la guérison de la pléthore harmonique qui isole les deux éléments primordiaux dont la musique se compose. Par lui on se convainc que l'harmonie ne doit être qu'une mélodie multipliée, que chaque voix doit avoir son caractère individuel et que c'est restreindre singulièrement les moyens matériels dont le musicien dispose que de réduire leur ensemble au rôle de support perpétuel d'une mélodie prédominante. Et ces réflexions, ces études peuvent avoir pour résultats une entente plus sérieuse du grand style et motiver un vrai, un fécond rajeunissement de la substance de notre musique, sans rien lui faire perdre des précieuses libertés dont l'ont dotée tant de hardis génies¹⁷.

La rénovation de la musique contemporaine par la musique ancienne correspond aux théories de Wagner :

Le beau précepte que Wagner, dit-on, répétait infatigablement aux jeunes gens qui venaient lui demander conseil : *Connaissez les anciens et faites du nouveau*, se trouverait singulièrement élargi et fortifié par une connaissance complète de ce grand art des primitifs trop méprisé, jusqu'à présent, de la généralité des compositeurs. Sans entrer dans aucun détail sur les enseignements qu'il contient, et ils sont nombreux, il suffirait de rappeler le parti que Wagner lui-même en a tiré dans son *Parsifal*. Ne suffirait-il pas, sans subir la fascination de son œuvre, d'imiter son exemple en remontant aux sources où lui-même a puisé ? Car ce n'est pas seulement la musique de son temps qu'il a fait entrer dans la sienne, et nous sommes mal inspirés en voulant imiter la manière toute personnelle dont il a su condenser les derniers résultats de ses études sur le passé, depuis Palestrina jusqu'à Beethoven. Il nous convient, au contraire, de ne pas nous laisser influencer par le « nouveau » que Wagner a tiré de la

¹³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (1^{er} octobre 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

¹⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [À propos de musique ancienne : Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVII (juin 1895), p. 304.

¹⁵ *Ibid.*, p. 305

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 305-306.

connaissance des anciens, mais de nous créer un « nouveau » qui soit bien à nous par une culture identique et pareillement approfondie¹⁸.

Les articles dédiés aux musiques anciennes correspondent à une double nécessité pour le critique : d'une part, remettre à l'honneur des œuvres maîtresses de l'art lyrique et d'autre part s'intéresser aux sources du drame lyrique wagnérien. Les connaître pour mieux comprendre Wagner.

1.1. Gluck, la naissance du drame

Dukas a rédigé quinze articles sur les œuvres de Gluck de 1894 à 1905, plaidant sans cesse pour leur retour sur les scènes lyriques parisiennes. Ce qu'il fait dès son premier article en mars 1894 lors de l'exécution au concert du 5^{ème} acte d'*Armide* (1777) :

Pendant la première partie de cet acte, le duo alangui de Renaud et d'Armide, les chœurs et les charmants airs de ballet, on se passe assez facilement de la vision théâtrale, mais cette vision devient absolument nécessaire dans la scène finale, d'une incomparable puissance tragique, d'une incroyable véhémence d'accents ; où chaque note, où chaque trait passionné de l'orchestre appelle le geste et souligne l'attitude de l'acteur. Si grande est cependant la force plastique de l'accompagnement instrumental, qu'il supplée en une certaine mesure à la mimique effective des personnages, et que, même exécutée dans ces conditions, la touchante et terrible dernière scène d'*Armide* parvient encore à nous émouvoir. Que serait-ce si l'Opéra... ? mais l'Opéra ignore *Alceste*, *Orphée* et les deux *Iphigénie*¹⁹.

Le tableau suivant nous permet de visualiser la préoccupation récurrente de l'œuvre de Gluck dans les critiques de Dukas :

¹⁸ *Ibid.*, p. 306.

¹⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts : 5^{ème} acte d'*Armide* de Christoph Willibald Gluck] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXII (3 mars 1894), n° 93, p. 150.

Tableau 1 : Critiques consacrées aux œuvres dramatiques de Gluck

Années	Œuvres	Revue
1894	5 ^{ème} acte d' <i>Armide</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Ouverture d' <i>Iphigénie en Aulide</i> (1774)	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1895	<i>Alceste</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1896	<i>Orphée</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Orphée</i> à la Société nationale de musique	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	2 ^{ème} acte d' <i>Orphée</i> au Conservatoire	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	<i>Orphée</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1899	<i>Orphée</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1900	<i>Orphée</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Iphigénie en Tauride</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	<i>Iphigénie en Tauride</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1901	Troisième acte d' <i>Armide</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1903	<i>Iphigénie en Tauride</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1904	<i>Alceste</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1905	<i>Armide</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>

Le dramaturge

Afin de restituer à Gluck la place qui lui revient, Dukas expose le rôle de ses œuvres dans l'évolution de la musique lyrique. En comprenant « la relation étroite qui doit exister entre la musique et la situation du drame²⁰ », Gluck a révolutionné la tragédie lyrique. Il est le premier à voir « le drame comme un tout organique dont les parties se subordonnent à une pensée générale²¹ ». Grâce à ses dons naturels de dramaturge musical, le compositeur atteint

²⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orphée* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mars 1896), n° 12, p. 111.

²¹ DUKAS, Paul, « Pour un maître français : J-Ph. Rameau », *La Revue Hebdomadaire* (août 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 194.

une « efficacité dramatique²² » sans précédent. Dans *Iphigénie en Tauride* (1779) Dukas souligne la « vérité scénique²³ » d'une œuvre où « la maîtrise dramatique absolue commande à la composition musicale des scènes [...]»²⁴. Il reconnaît volontiers que chez Gluck, le dramaturge prime sur le musicien :

C'est en voulant devenir un dramaturge que [Gluck] devint réellement un grand musicien. [...] Alors, il put s'élever, porté par les ailes puissantes de son génie, dans le ciel orageux du drame. Son idéal fut désormais dans Eschyle et dans Euripide : il tenta de les imiter et souvent il les égala²⁵.

Dans la tragédie lyrique de Gluck, « la musique n'intervient que pour renforcer de toute sa puissance le pathétique des situations sans jamais entraver leur liaison ni la marche du drame²⁶ ». C'est le drame qui y détermine la musique :

D'un bout à l'autre de son œuvre, la musique est ce qu'elle doit être : la transcription sonore la plus simplement frappante à laquelle il soit permis d'atteindre, d'une action qui commande à toute son économie et en détermine seule l'unité.

Les propos de Dukas prolongent ceux de Gluck dans la préface d'*Alceste* en 1769²⁷. La réforme de Gluck est « dérivée plutôt de l'esprit littéraire que de l'esprit musical [...]»²⁸. Sa musique est « un renforcement²⁹ » de la poésie :

Il fit faire de la sorte un pas de géant au drame musical, mais il subordonna la musique à la déclamation, comme dans le drame antique, sauf que la mélodie homophone était devenue une mélodie harmonique d'une forte puissance expressive et que la parole n'était plus d'Eschyle ou de Sophocle, mais de Calzabigi ou du bailli du Rollet³⁰.

²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Armide* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 mai 1905), n° 20, p. 158.

²³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 juin 1900), n° 24, p. 238-239.

²⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 février 1903), n° 8, p. 61.

²⁵ DUKAS, Paul, « *Alceste* de Gluck – *Euryanthe* de Weber », *La Revue Hebdomadaire* (avril 1895), *Les Écrits* [...], *op. cit.*, p. 258.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. GLUCK, Christoph Willibald, « Épître dédicatoire de l'opéra d'*Alceste* », *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples : Bailly, 1781, p. 15-17.

²⁸ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *La Revue Hebdomadaire* (septembre 1892), *Les Écrits* [...], *op. cit.*, p. 55.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Gluck considérait que la poésie était le vecteur principal du drame consolidé par la musique. Dukas estime toutefois que, malgré lui, dans ses tragédies, la musique est un élément bien plus déterminant qu'il n'y paraît :

Laissant de côté, le plus souvent, le sens positif des paroles de son misérable texte, Gluck s'élève au drame musical véritable par un sentiment des situations et une puissance de pathétique qui dépassaient de beaucoup la pauvre littérature dont il croyait strictement s'inspirer et qui lui étaient uniquement suggérés par le génie de la musique³¹.

Gluck n'a pu reconnaître le potentiel expressif et dramatique de ses œuvres que lorsque la musique vint les lui révéler.

Une musique toujours actuelle : la vérité dramatique

Dukas est frappé par « l'expression du sentiment vrai³² » des tragédies. La notion de vérité est récurrente dans les critiques consacrées à Gluck. Elle repose d'une part sur la valeur morale du compositeur, l'« inspiration vraie³³ » ; et de l'autre sur ses qualités de dramaturge musical tel l'« exactitude d'appropriation de la musique au sens des paroles [...] »³⁴. Les remarques de Dukas sur les qualités humaines de Gluck ne sont pas anodines. Elles ont valeur d'exemple pour ses contemporains : « *Alceste* est la preuve admirable de ce que peut créer la sensibilité la plus profonde et la plus vive, quand elle est dominée par la raison et par la volonté.³⁵ » De nombreuses scènes de l'œuvre en témoignent :

La scène de l'oracle est d'une grandeur, d'une énergie d'accent qui n'ont jamais été surpassées. Le récit obligé du grand prêtre est un des plus beaux de Gluck et forme tout un drame dans le drame. Quant à *Alceste*, son invocation à Apollon, son air « Non, ce n'est point un sacrifice », et sa grandiose adjuration aux puissances ténébreuses : « Divinités du Styx », ne se peuvent décrire : c'est le pur langage de l'amour héroïque, la palpitation de la vie même, le cri humain dont l'écho ne saurait s'éteindre³⁶.

Par l'adjonction de ses qualités morales et dramaturgiques les œuvres de Gluck apparaissent toujours actuelles. La fin tragique du troisième acte d'*Armide*, est par exemple selon Dukas, si

³¹ *Ibid.*

³² DUKAS, Paul, « *Alceste* de Gluck – *Euryanthe* de Weber », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 259.

³³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Alceste* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 juin 1904), n° 24, p. 199.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ DUKAS, Paul, « *Alceste* de Gluck – *Euryanthe* de Weber », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 258.

³⁶ *Ibid.*, p. 260.

expressive et dramatique qu'à certains moments elle « semble détachée de quelque partition de Berlioz ou de Wagner et l'on a peine à croire [qu'elle] [...] a pu être écrite en 1777³⁷ ».

Orphée (1762) est l'exemple le plus frappant, l'œuvre de Gluck la plus universelle : « cette musique est, du moins par l'intensité d'expression, si vivante, si proche de nous, si actuelle au noble sens du mot³⁸ ».

Le deuxième acte d'Orphée : Gluck précurseur de Wagner

Dukas est particulièrement séduit par *Orphée* : « un chef-d'œuvre du drame lyrique³⁹ ». C'est, selon lui, dans le deuxième acte que le génie du compositeur s'est le plus complètement déployé. Dans ces pages, la supériorité de la musique est manifeste, elle « enveloppe l'action⁴⁰ » sans rien ôter de « l'idéalité de son caractère scénique [...]»⁴¹. De façon très explicite Dukas indique que cet acte est un exemple à suivre : « la scène des Champs-Élysées qui, encore aujourd'hui, demeure un des modèles les plus parfaits de ce que peut, de ce que doit être la musique dans le drame⁴² ». Clairement donc, selon Dukas, la musique de Gluck et les préceptes qu'il a mis en œuvre peuvent et doivent exercer une influence positive sur les compositeurs, engendrer de nouvelles réflexions. La connaissance de sa musique peut aider au renouvellement de l'art lyrique contemporain.

Gluck fait dans cet acte seul, exception à son système, c'est un « admirable précédent de l'art wagnérien. Là, la musique était le centre, le drame, la circonférence, la conception du maître va de la première à la seconde. Partout ailleurs, c'est le contraire⁴³ ». Le deuxième acte est ainsi « une création impérissable autant pour ce qu'il contient de beauté musicale que par la hardiesse de la conception poétique [...]»⁴⁴. La musique, le drame et la scène sont parfaitement unis :

La riche simplicité [de la musique], l'harmonie de ses contours, l'intensité de la vie intérieure qui l'anime, en un mot, toutes les qualités de l'art de Gluck [paraissent] au théâtre, dérivées de la vision dramatique et ne [doivent] s'expliquer que par elle. Telle est, en effet,

³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts : 3^{ème} acte d'*Armide* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 février 1901), n° 6, p. 47.

³⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orphée* de Christoph Willibald Gluck à l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire* (janvier 1900), p. 143.

³⁹ DUKAS, Paul, « *Orphée* de Gluck », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1896), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 296.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, XII (novembre 1901), p. 265.

⁴³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (27 février 1897), p. 89.

⁴⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orphée* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mars 1896), art. cit., p. 111.

l'étroitesse du rapport de cette musique et de ce drame qu'il devient par moments impossible de les dissocier sans un effort de raisonnement, et qu'on ne saurait dire si l'un a engendré l'autre ou en a été engendré. Gluck se montre partout dramaturge autant que musicien, et ces deux aspects de sa personnalité s'absorbent si bien qu'il est malaisé d'apercevoir, en certains cas, où l'un cède la place à l'autre⁴⁵.

Le deuxième acte d'*Orphée* est un admirable exemple de cette dualité de nature : « Cet acte vit par la musique seule, c'est à dire qu'on y trouve moins de drame en musique, que de musique en action, et que l'émotion scénique y est portée à son comble par la complète identification de l'inspiration musicale et de l'idée poétique⁴⁶ ». En effet le poème de Calzabigi traduit par Molines, sans être un chef-d'œuvre littéraire, « contient des scènes suffisamment lyriques et favorables au développement de la symphonie⁴⁷ ». C'est incontestablement une musique en action au premier tableau lorsqu'Orphée tente d'attendrir les Furies. La lyre d'Orphée, interprétée par la harpe à l'orchestre agit sur les Furies. Le chant d'Orphée a même infléchi leur chant qui devient de plus en plus lent et faible.

L'observation de Dukas sur cet acte est également intéressante à d'autres égards. Cette musique en action, empreinte d' « émotion scénique », représente aussi une « musique de théâtre et de la plus belle [...] ». Pourtant bien que les deux tableaux qui le compose sont presque immobiles, cet acte réussit tout de même à donner une « sensation de plénitude harmonieuse⁴⁸ », bouleversant ainsi « toutes les lois de l'intérêt théâtral comme on le comprend d'ordinaire [...] »⁴⁹. Cette « satisfaction esthétique absolue⁵⁰ » résulte de l'alliance de « la poésie de son coloris et la force du sentiment pathétique qui l'anime⁵¹ » qui peut donc se passer d'action scénique. Le deuxième acte est « d'un bout à l'autre, une création impérissable autant par ce qu'il contient de beauté musicale que par la hardiesse de la conception poétique⁵² ».

Ce qui fait envisager *Orphée* comme une production exceptionnelle est donc de trouver bien avant Wagner « un magnifique spécimen de drame conçu symphoniquement et une plasticité lyrique, si l'on peut dire, inconcevable en dehors du théâtre chanté, dont Gluck nous a fait entrevoir, le premier, la puissance⁵³ ». La réforme de Gluck constitue « à coup sûr

⁴⁵ DUKAS, Paul, « *Orphée* de Gluck », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1896), *art. cit.*, p. 296.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orphée* de Christoph Willibald Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mars 1896), *art. cit.*, p. 111.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ DUKAS, Paul, « *Orphée* de Gluck », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1896), *art. cit.*, p. 296.

une action féconde⁵⁴ » mais elle n'est qu'une étape « vers la fusion profonde de l'expression poétique et de l'expression musicale⁵⁵ ». Elle pose les assises de la réforme wagnérienne.

Les articles de Dukas sur la musique de Gluck remettent ainsi à l'honneur des œuvres délaissées par l'Opéra et l'Opéra-Comique. Ils montrent aussi que cette musique développe des qualités qui ont figures d'exemples à une époque où l'art lyrique cherche ses repères. Mais Dukas aspire également à d'autres buts : retracer les origines du drame wagnérien qui le conduise aussi aux principes dramatiques de Mozart et contribuer ainsi à son explication.

1.2. Mozart, l'équilibre musique et drame

C'est pour les dernières œuvres lyriques de Mozart que Dukas exprime toute son admiration, notamment *La Flûte enchantée* (1791) et *Don Giovanni* (1787) : « ce qu'il composa pour lui-même à la fin de sa vie est de la beauté la plus pure, la plus durable⁵⁶ ». Dukas rejette les œuvres composées avant son émancipation, ainsi son jugement de *L'Enlèvement au Sérail* (1782) est retenu. Dukas note le reflet de la jeunesse, le charme naïf aux tendances parfois puérils d'une œuvre « historiquement intéressante plutôt qu'une création propre à susciter une admiration vraiment spontanée⁵⁷ ».

En janvier 1893, il signe un article sur *La Flûte enchantée*, « un chef d'œuvre impérissable⁵⁸ ». Puis deux articles en novembre 1896 sur *Don Giovanni*, « un résumé complet du génie de Mozart [...] »⁵⁹. Toujours en retraçant l'évolution de l'opéra, il clarifie l'héritage reçu par Mozart qui sut associer les qualités dramatiques des tragédies lyriques de Gluck et les valeurs lyriques des opéras d'Haendel :

En vertu de son incomparable génie musical, Mozart fusionna les deux tendances et envisagea musicalement son sujet sans perdre le drame de vue. C'est de la sorte qu'il parvint à réaliser ce merveilleux équilibre, qui est peut-être ce qu'il y a de plus admirable dans son œuvre, entre les deux éléments d'expression⁶⁰.

⁵⁴ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 55.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ DUKAS, Paul, « Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1894), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 230

⁵⁷ DUKAS, Paul, « *L'Enlèvement au Sérail* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (décembre 1903), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 603.

⁵⁸ DUKAS, Paul, « *La Flûte enchantée* », *La Revue Hebdomadaire* (janvier 1893), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁹ DUKAS, Paul, « Reprise de *Don Juan* à l'Opéra », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (novembre 1896), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 354.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 355.

Le nouveau potentiel expressif de la musique

Dans *Don Giovanni*, Mozart crée un drame musical au-dessus du drame littéraire. Grâce à lui, une nouvelle dimension expressive et dramatique est née. La musique est libérée du sens des paroles, elle devient l'équivalent de l'action dramatique :

[Mozart] recréait la donnée poétique que lui soumettait son librettiste selon les facultés que la musique possède en propre et opérait instinctivement une transformation complète de son sujet en l'élevant bien au-dessus de la signification matérielle du drame. Gluck s'était borné à approfondir l'expression tragique des paroles et de la situation en les commentant au moyen d'une musique qui, si pathétique soit-elle, les prend toujours pour point d'appui. L'originalité propre de Mozart fut de s'affranchir de ce sens littéral du drame pour en reculer l'impression au plus profond du langage musical. De là la surprenante unité de ses œuvres⁶¹.

La musique soutient l'action, les coups de théâtre, les changements de situation. Elle suit les scènes gaies, tendres ou passionnées⁶² et les sentiments des personnages. Mais elle réussit surtout à exprimer de façon sous-jacente les enjeux du drame :

[Mozart] maintient d'un bout à l'autre de son œuvre un courant caché d'expression vive dont il laisse la force s'accroître au long du drame par les progrès de l'action et qu'il fait jaillir en un grondement torrentiel quand le dénouement lui donne issue. La catastrophe qui termine *Don Juan* n'est, musicalement, que la résultante des situations tragiques qui la prépare au travers desquels on peut la deviner. Dans les épisodes les plus mouvementés, les plus brillants de la partition, on sent sourdre confusément la menace de cette terrible explosion finale [...] ⁶³.

L'un des meilleurs exemples de cette double expression dans *Don Giovanni* est le grand sextuor du second acte. La musique porte le coup de théâtre de cette scène, la découverte du subterfuge de Don Giovanni, appuyant la situation et les sentiments des personnages, la peur de Leporello, le désarroi d'Elvire. Cependant dans cette scène « le caractère pathétique [...] gît moins, dans [le] sens littéral, que dans ce [qu'il contient] d'allusions au drame inexprimé qui se joue entre Dona Anna, Don Juan et le spectre du commandeur⁶⁴ ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 355-356

⁶² DUKAS, Paul, « *La Flûte enchantée* », *art. cit.*, p. 91.

⁶³ DUKAS, Paul, « Reprise de *Don Juan* à l'Opéra », *art. cit.*, p. 357.

⁶⁴ *Ibid.*

Prémices wagnériennes et opéra à numéros

Dukas perçoit dans les compositions dramatiques de Mozart une essence musicale, plutôt que littéraire. À la manière de Wagner, l'opéra de Mozart est régi selon les lois et l'expressivité de la musique :

L'œuvre dramatique de Mozart, elle, a bien son point de départ dans la musique. D'âme plus foncièrement musicale que celle de Wagner, il n'en fut jamais. Il vit son drame uniquement à travers le prisme chatoyant de sa musique, et il en projeta la lumière nuancée sur les différentes scènes sans jamais en briser les rayons. Pour lui, la musique forme le centre de la conception et ne doit jamais s'oublier elle-même. En écrivant la scène finale de *Don Juan*, où il s'élève d'un si large, d'un si victorieux coup d'aile, il ne faillit pas à ce précepte qui semble avoir été son unique loi esthétique. Pour Gluck c'était la musique qui se faisait drame ; pour Mozart c'est le drame qui se fait musique. De là un ensemble de beauté admirablement équilibrée, musicalement parlant, et de proportions infiniment harmonieuses, mais sous lesquelles parfois, le drame s'atténue, attardé par les nécessités du développement musical, sacrifié à son parfait achèvement⁶⁵.

La musique des opéras est de façon similaire à Wagner, un art parfait en soi, qui suffirait à exprimer le drame : « chez Mozart comme chez Wagner, la musique enveloppe le drame⁶⁶ ». Le sens dramatique est exprimé par la musique et non les paroles :

Son théâtre n'est plus comme celui des maîtres français une simple adaptation de la musique aux paroles. Sa musique est, par elle-même, supérieurement organisée, et là où Grétry ne met en musique que des mots, Mozart ne veut voir qu'une situation qui s'efforce de rapporter à la musique envisagée comme un art absolu. C'est pourquoi les partitions des *Noces de Figaro* ou de *Don Juan* nous apparaissent ainsi que des ensembles harmonieusement fondus où tous les effets, sérieux ou plaisants, jaillissent sans effort du cœur même de la musique. Les passages comiques abondent dans les œuvres de Mozart [...]. Pourtant comment ne pas faire remarquer que, seul, un tel art pouvait triompher de situations aussi complexes que le duo de Don Juan et de Leporello devant la statue du Commandeur, dans lequel le burlesque et le pathétique se mêlent d'une si merveilleuse façon ? Une telle situation n'eut pu évidemment être abordée par l'art plus simple et plus littéraire des maîtres français⁶⁷.

Mozart transporte le drame dans la musique et le transforme grâce à elle. Le rapport entre poésie et musique est semblable à Wagner, bien que les moyens employés soient très différents. La musique transfigure le drame :

⁶⁵ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 55-56.

⁶⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, VII (juin 1901), p. 267.

⁶⁷ DUKAS, Paul, « Musique et comédie », *La Revue Hebdomadaire* (septembre 1894), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 201-202.

Mozart, dans la scène finale de *Don Juan*, n'est-il pas plus près du drame wagnérien que l'auteur de tel « drame lyrique » d'à présent, bourré de motifs qui n'ont de signification que sur le papier ? Et que devient ici le libretto de Da Ponte ? Les paroles que prononcent les personnages pourraient-elles jamais le faire deviner ? N'est-ce pas Mozart le véritable poète par l'effrayante acuité de vision avec laquelle il perçoit le drame et le transporte de toutes pièces dans le monde des sons ? La question de système, on le voit, n'est rien dans cette mainmise du musicien sur le poète. L'étude approfondie d'une telle scène ferait mieux comprendre l'idée de Wagner que bien des théories. On saisirait par elle qu'il s'est efforcé à sa manière de pénétrer d'un bout à l'autre son drame du souffle dont s'anime ce fragment, et qu'il n'a cherché qu'à transporter dans la conception même de l'œuvre cette identification absolue de musique et de poésie⁶⁸.

Si Dukas considère Mozart comme un des précurseurs de Wagner, c'est grâce au rapport entretenu entre la musique et la poésie. La musique emporte le drame et en élève la signification grâce à son propre langage, le seul capable de l'exprimer. La structure de l'opéra à numéros utilisée par Mozart, est remplacée par Dukas dans le contexte du XVIII^e siècle. Il estime surtout que la forme n'a pas de valeur en soi. Seule compte la place, le rôle de la musique et l'inspiration musicale du drame. La forme n'est que l'aspect extérieur d'une œuvre, elle n'en détermine pas la nature du contenu. Quelle que soit la forme, c'est l'expression dramatique qui importe. Ainsi Mozart fait figure de modèle pour les compositeurs contemporains. Son œuvre donne une nouvelle dimension expressive à l'art lyrique grâce à une largeur d'expression et d'idée. Sa mise en œuvre est sublimée par une musique alliant la finesse harmonique et mélodique à la beauté du langage : ce « compositeur aux dons prodigieux et aux aptitudes universelles, ayant non seulement la grâce, mais aussi, et au plus haut point la force tragique et la vivacité impulsive qui font le véritable musicien dramatique⁶⁹ ».

Mozart à la suite de Gluck donne à ses œuvres « l'unité musicale », malgré la forme d'opéra à numéros ; « la convenance dramatique, la cohésion de style et la vérité du caractère⁷⁰ » grâce à une justesse dans l'expression du drame par la musique. En cela Mozart demeure un modèle éternel, comme Beethoven.

⁶⁸ DUKAS, Paul, « Poèmes et libretti », *La Revue Hebdomadaire* (septembre 1895), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 285.

⁶⁹ DUKAS, Paul, « *La Flûte enchantée* », art. cit., p. 88.

⁷⁰ DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1901), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 538.

1.3. Beethoven, un musicien dramatique

Fidelio : un drame de sentiments

En 1898, l'unique œuvre lyrique de Beethoven réapparaît (sur la scène de l'Opéra-Comique) après trente-six ans d'absence à Paris. Toutefois, en 1892, alors que Dukas est à Londres pour assister et rendre compte de la Tétralogie, il assiste à *Fidelio*, exécuté dans le même théâtre, Drury Lane, et sous la même direction de Gustav Mahler. Le 8 juillet, il écrit à son frère : « Pour commencer par *Fidelio*, j'en ai eu une excellente impression. Mais quel livret stupide, et comme on baillerait si la musique de Beethoven n'était pas là ! Elle y est heureusement, et les grands morceaux de l'œuvre marqués de la patte du lion vous forcent à vous prendre au lugubre sujet digne de la comédie larmoyante [...] »⁷¹. Ses critiques de l'œuvre ne paraîtront qu'en février 1899. Dukas exalte le génie dramatique de Beethoven, marquant à son tour une étape fondamentale dans l'évolution du drame.

Si le texte est stupide, le sujet est admirable. C'est parce qu'il s'agit d'un « drame profond, éternellement humain⁷² » qu'il est susceptible « du plus haut degré de vie musicale⁷³ ». Selon Dukas, il est évident que Beethoven a choisi ce sujet sombre et monotone pour l'« intensité de vie musicale qu'il contenait en puissance⁷⁴ ». Dans *Fidelio*, le drame vit par la musique. Il y a donc à certains égards une appropriation du drame par la musique. Le texte n'est plus simplement le prétexte à la musique :

Dans *Fidelio*, tout ce qui se passe sur la scène, à part deux ou trois moments, n'offre qu'un intérêt secondaire, et n'a de signification que relativement au drame exprimé par le chant et la symphonie. C'est dans l'orchestre que se joue ce drame véritable, ce drame *musical* que l'imagination de Beethoven entrevit, comme en un éclair⁷⁵.

Ainsi l'utilisation du mélodrame, valeur esthétique discutable selon Dukas, est dans *Fidelio* « la plus heureuse qu'on put adopter⁷⁶ ». L'alternance de chant et de parlé permet à la musique d'être réellement le seul vecteur dramatique de l'œuvre : « Tout ce que le poème renferme de convention théâtrale et de prosaïsme passe rapidement dans les phrases banales du débit ordinaire, qui devient ainsi une sorte de notice explicative, nécessaire, des fragments réservés à la musique⁷⁷ ». La musique énonce alors seule, le « contenu intime du sujet, élargit

⁷¹ DUKAS, Paul, lettre à Adrien Dukas (8 juillet 1892), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 14-15.

⁷² DUKAS, Paul, « *Fidelio* » *Gazette des Beaux-Arts*, XXI (février 1899), p. 136.

⁷³ DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 431.

⁷⁴ DUKAS, Paul, « *Fidelio* » *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 136.

⁷⁵ DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 431.

⁷⁶ DUKAS, Paul, « *Fidelio* » *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 138-139.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

le drame, exprime le caractère permanent et absolu, donne un sens purement humain et universel⁷⁸ ». Il en résulte malgré tout un « effet disparate⁷⁹ » regrettable.

En édifiant musicalement un drame musical au-dessus du drame littéraire, ce qui se joue sur scène « n'est plus que l'ombre de l'action, une sorte de chiffrage vulgaire, d'écriture démotique des passions et des caractères. Cette musique ne se rattache plus à l'affabulation que par des liens subtils, semblables à ceux qui unissent la raison pure à la raison suffisante⁸⁰ ». La musique transfigure le drame, elle anime tout.

[Les fragments réservés à la musique] développent les moments lyriques de l'action et, par suite, la transposent dans un monde supérieur, car, de cette action, la musique exprime non plus l'aspect accidentel et transitoire, mais le caractère permanent et absolu ; elle la recrée dans le domaine de la symphonie, l'élargit en un drame de sentiment pur, et lui prête sa signification propre, en dehors et au-dessus des faits, jusqu'à lui donner un sens purement universel⁸¹.

Dans ce drame musical, Beethoven a fait preuve d'une « extrême intensité d'expression⁸² ». Héritier de Gluck, Beethoven est le précurseur du drame wagnérien⁸³ en s'attachant principalement à la « grandeur des passions et des sentiments⁸⁴ » que contenait ce sujet. *Fidelio* comprend une dimension psychologique nouvelle pour le genre dramatique : Beethoven « comprit combien la peinture de cette situation pour ainsi dire unique, situation si changeante par les alternatives d'espoir, de crainte, de tristesse, de joie et de passion qu'elle comporte, prêtait à une musique riche de sens et d'expression variée⁸⁵ ».

La symphonie beethovénienne : racine du drame lyrique wagnérien

La musique de Beethoven atteint un potentiel expressif inouï, un aboutissement de l'art musical :

Le point de richesse organique où la musique était parvenue durant une séparation séculaire pendant laquelle elle s'était nourrie de sa propre substance, croissant toujours en force et en beauté jusqu'à s'épanouir par Beethoven en un art supérieur complet en soi⁸⁶.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

⁸² DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 433.

⁸³ Cf. SOUTHON, Nicolas, « Beethoven », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, éd. par T. Picard, Arles / Paris : Actes Sud / Cité de la Musique, 2010, p. 218-224.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 432.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 431.

⁸⁶ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », art. cit., p. 51-52.

Dukas note dans les symphonies de Beethoven une « profonde perspective de pensées⁸⁷ » et « un rapport en quelque sorte mystérieux, entre le sens profond et la lettre [...]»⁸⁸. Sa musique devient l'expression de l'âme où l'on entend « la voix persuasive qui, sans s'expliquer en rien, se fait reconnaître immédiatement comme la révélation de tout ce que le cœur de l'homme contient d'aspirations vers l'absolu [...]»⁸⁹. L'intensité expressive est à son comble dans la *Neuvième Symphonie* :

La musique acquiert dans cette symphonie une telle force et une telle profondeur de signification, qu'elle finit par franchir ses propres limites, et, comme Wagner l'a dit avec une pénétration géniale, nous sentons pourquoi il faut enfin en venir à la voix et à la parole humaine⁹⁰. Le drame indéfini qui se joue pendant les trois premières parties trouve son dénouement par cette intervention, et il est peu d'impressions plus poignantes que celle produite par cette voix apaisant tout à coup le tumulte orchestral [...]»⁹¹.

Le drame wagnérien puise dans la symphonie beethovénienne, dans cette force d'expression inédite :

Avec Beethoven, et dans un autre domaine, la musique traversa une phase nouvelle. Ce ne fut plus à un drame particulier, à une action extérieure qu'elle s'attacha, mais au drame universel, à la tragédie intérieure de l'âme humaine. Nous l'avons dit, elle s'avança si loin dans cette voie, qu'elle atteignit aux limites de sa propre puissance. Mais un langage nouveau était créé, un langage que Gluck et Mozart avaient ignoré. Ce fut ce langage que Wagner s'appropriâ. De la symphonie de Beethoven il fit jaillir le drame musical. Sans Beethoven ce drame eût été impossible. Par lui, seulement, par son effort titanesque, la musique sortit de sa sphère particulière pour s'élancer d'un vol irrésistible vers la poésie et pour marcher, de concert avec elle, vers le but pressenti⁹².

Si Wagner est l'héritier de Beethoven, un autre compositeur allemand est primordial dans l'évolution vers le drame lyrique wagnérien : Carl Maria von Weber.

⁸⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Symphonie Écossaise* de Mendelssohn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (5 mars 1898), n° 10, p. 85.

⁸⁸ DUKAS, Paul, « Quelques chefs d'orchestre allemands », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (avril 1900), *Les Écrits* [...], *op. cit.*, p. 497.

⁸⁹ DUKAS, Paul, « *Roméo et Juliette*, d'Hector Berlioz », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1894), *Les Écrits* [...], *op. cit.*, p. 234-235.

⁹⁰ Dukas fait évidemment référence à *L'œuvre d'art de l'avenir* où Wagner écrit ces mots « Cette dernière symphonie de Beethoven est la rédemption de la musique de son élément le plus original, vers l'art universel. Elle est l'évangile humain de l'art de l'avenir. Après elle, il n'y a plus de progrès possibles, car elle ne peut avoir pour conséquence que l'œuvre d'art la plus parfaite, le drame universel, dont Beethoven nous a forgé la clef artistique ». (WAGNER, Richard, « L'Œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose*, trad. par J.-G. Prod'homme, Paris : Delagrave, 1925, t. III, p. 139.)

⁹¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Neuvième Symphonie* de Beethoven] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXIII (23 février 1895), n° 144, p. 622.

⁹² DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 56.

1.4. L'opéra romantique de Weber

Dukas écrit sur les dernières compositions de Weber interprétées au concert : *Freischütz* (1821), *Euryanthe* (1823) et *Oberon* (1826). Bien que les commentaires du critique soient courts, son admiration et son respect sont perceptibles.

Dans le *Freischütz* « la clarté et l'incomparable originalité des mélodies, l'abondance des effets dramatiques et pittoresques, la richesse de l'harmonie et de l'instrumentation [lui] assurent [...] une impérissable jeunesse [...] »⁹³. Dukas loue la sincérité du compositeur et apprécie la justesse d'expression : « cela part du cœur, c'est vibrant, chaleureux, passionné et par-dessus tout *vivant*⁹⁴ ». De même pour *Oberon*, qui présente des caractères « frappants de complète originalité⁹⁵ ». La musique « est une pure merveille de poésie et de sentiments nobles et vrais⁹⁶ ». Weber compte parmi « ces rares génies qui créent leur idéal de toute pièce et ouvrent des routes nouvelles » et a beaucoup influencé Wagner dans sa jeunesse ainsi que le rappelle Dukas⁹⁷. Sa musique « est l'authentique prototype de toute la musique romantique allemande, jusque et y compris *Lohengrin*⁹⁸ ».

Le peu d'écrits que Dukas consacre à Weber ne nous permet pas de développer clairement son point de vue sur l'héritage wébérien de Wagner. Nous pouvons en revanche considérer par la rareté de ses remarques que l'influence de Weber sur le drame lyrique wagnérien est selon lui subsidiaire.

1.5. Conclusion : la naissance du drame humain

Des critiques relatives à Gluck, Mozart et Beethoven, nous sommes immédiatement frappés par l'intention de Dukas d'éclaircir les sources du drame lyrique wagnérien. La révolution dramatique de Wagner prend ses racines à ces diverses sources : sa musique a pénétré « la tradition dramatique et musicale de Gluck et de Mozart de la lumière transcendante de l'œuvre de Beethoven, en la colorant du pittoresque romantique de Weber,

⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Freischütz* de Carl Maria von Weber] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXIII (23 février 1895), n° 144, p. 625.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 626.

⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Oberon* de Carl Maria von Weber] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série : troisième année, VI (mai 1899), p. 139.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Cf. DUKAS, Paul, « *Le Vaisseau-Fantôme. La Troisième symphonie* de J. Brahms », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 100 ; « *Les Maîtres Chanteurs* », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1897), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 400.

⁹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Oberon* de Carl Maria von Weber] », *art. cit.*, p. 139.

en lui transférant une dignité poétique qui la rend apte à l'expression des conflits les plus mystérieux de l'âme et de la destinée humaine [...] ⁹⁹ ».

Du point de vue de l'expression musicale des sentiments, « l'opéra de Mozart et de Beethoven nous conduit directement au drame musical de Wagner ¹⁰⁰ ». L'idée de Mozart pré-wagnérien est la plus surprenante. Mais le rôle expressif et poétique de la musique ainsi que son influence sur Beethoven conduisent Dukas à cette conclusion. Il n'est d'ailleurs pas le seul compositeur et critique à établir cette filiation. Alfred Bruneau, impressionné par la « vérité de l'expression ¹⁰¹ » et la « liberté de la forme ¹⁰² » de *Don Giovanni*, considère également que « Mozart [...] comme le fit Gluck avec ses sublimes tragédies, ouvrit au drame lyrique contemporain la belle route glorieuse où il marche à cette heure ¹⁰³ ».

Dukas n'a de cesse de faire le lien entre Gluck, Mozart, Beethoven et Wagner. Il est désireux de démontrer que le génie du maître allemand se nourrit de multiples influences. En suivant cet exemple, chacun peut à son tour et à sa guise puiser dans ces mêmes sources, car ils demeurent des modèles universels, sans pour autant imiter Wagner.

Le drame de Wagner est un drame humain, et « n'est qu'une expression de la formule de Gluck infiniment élargie, par l'adjonction d'un élément musical dérivé de la symphonie de Beethoven d'une part, et de l'autre par l'apport d'un génie poétique absolument original auquel le sens philosophique et symbolique des mythes et des légendes a donné une portée générale étrangère jusqu'alors aux ouvrages chantés ¹⁰⁴ ».

⁹⁹ DUKAS, Paul, « Le Nouveau lyrisme », *Minerva* (février 1903), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 583.

¹⁰⁰ DUKAS, Paul, « *Fidelio* » *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 140.

¹⁰¹ BRUNEAU, Alfred, « *Don Juan* », *Musiques d'hier et de demain*, op. cit., p. 94.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [L'Attaque du Moulin d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1893), p. 302.

2. Wagner

En août 1886, Dukas se rend à Bayreuth, où il assiste à *Tristan et Iseult* et *Parsifal*¹⁰⁵. Son voyage s'achève par une représentation intégrale de la Tétralogie à Munich¹⁰⁶. Puis en 1889, lors de son second périple il admire les *Maîtres Chanteurs*¹⁰⁷, une nouvelle fois *Parsifal*¹⁰⁸ et *Tristan et Iseult*¹⁰⁹.

A cette époque le nombre d'écrits sur Wagner se multiplie tant sur son œuvre musicale que théorique¹¹⁰. Cette profusion n'est pas sans engendrer une certaine confusion quant à la compréhension de l'esthétique du compositeur allemand.

En juillet 1892, Dukas vient de débiter la critique musicale à *La Revue Hebdomadaire* lorsqu'il se rend à Londres et signe une série d'articles sur L'Anneau de Nibelung. La popularité grandissante de l'œuvre wagnérienne lui permet de rédiger plus de quarante chroniques dans lesquels il ne manque jamais d'affirmer son admiration tout en précisant et éclairant au mieux les théories et les créations du maître.

¹⁰⁵ Dukas assiste deux fois à chacune de ses œuvres. DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 30 ; PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, op. cit., p. 39.

¹⁰⁶ DUKAS, Paul, « *La Valkyrie* », *La Revue Hebdomadaire* (mai 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 109-110.

¹⁰⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Concerts Lamoureux : Fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner] », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1895), p. 305.

¹⁰⁸ « J'ai souvenir d'avoir entendu trois fois *Parsifal* à Bayreuth [...] ». (DUKAS, Paul, « *Iphigénie en Tauride* de Gluck – L'Exposition », *La Revue Hebdomadaire* (août 1900), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 500.

¹⁰⁹ PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, op. cit., p. 50.

¹¹⁰ Cf. HUEBNER, Steven, *French Opera at the fin de siècle: wagnérism, nationalism, and style*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1999.

Il y a entre autre SCHURÉ, Édouard, *Le Drame musical*, Paris : Émile Perrin, 1886 ; SOUBIES, Albert et MALHERBE, Charles, *L'Œuvre dramatique de Richard Wagner*, Paris : Fischbacher, 1886 ; FUCHS, Henriette, *L'Opéra et le drame musical d'après l'œuvre de Richard Wagner*, Paris : Fischbacher, 1887 ; COUTAGNE, Henry, *Les Drames musicaux de Richard Wagner et le théâtre de Bayreuth*, Paris : Fischbacher, 1893 ; FRESON, Jules-G., *L'Esthétique de Richard Wagner*, Paris : Fischbacher, 1893 ; ERNST, Alfred, *L'Art de Richard Wagner, l'œuvre poétique*, Paris : Éditions d'histoire et d'art, 1893 ; WYZEWA, Teodor de, *Beethoven et Wagner*, Paris : Perrin et Cie, 1898 ; TIERSOT, Julien, *Étude sur les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Richard Wagner*, Paris : Fischbacher, 1899.

Tableau 2 : Critiques consacrées à Wagner et à ses drames lyriques

Années	Œuvres	Revues
1892	<i>L'Or du Rhin</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>La Walkyrie</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Siegfried</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1893	Troisième acte de <i>Tannhäuser</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Le Vaisseau Fantôme</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>La Walkyrie</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1894	Fragments de <i>Parsifal</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Fragments de <i>Tristan et Iseult</i> , des <i>Maîtres Chanteurs</i> , de <i>L'Or du Rhin</i> et du <i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	La Genèse de <i>Tristan et Iseult</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1895	<i>Tannhäuser</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
	<i>Tannhäuser</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i> <i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Tannhäuser</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
	<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>L'Or du Rhin</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1896	Fragments de <i>Siegfried</i> et du <i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Troisième acte du <i>Crépuscule des Dieux</i> et fragments de <i>Siegfried</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Fragments du <i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Le Théâtre de Bayreuth	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1897	<i>Le Vaisseau fantôme</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i> <i>La Revue Hebdomadaire</i>
	<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>

	<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i> <i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Fragments de <i>Tristan et Iseult</i> , des <i>Maîtres Chanteurs</i> et de <i>Parsifal</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Premier acte de <i>Siegfried</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1898	Fragments de <i>Tristan et Iseult</i> , des <i>Maîtres Chanteurs</i> et de <i>Parsifal</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Premier acte de <i>Tristan et Iseult</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i> <i>La Revue Hebdomadaire</i>
1899	<i>Tristan et Iseult</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
	<i>Tristan et Iseult</i>	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Sur Richard Wagner	<i>La Revue Hebdomadaire</i>
1900	Troisième acte du <i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	<i>Siegfried</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1901	<i>L'Or du Rhin</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i> <i>La Revue Hebdomadaire</i>
	Duo de <i>Tristan et Iseult</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Ouverture des <i>Maîtres Chanteurs</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1902	<i>Siegfried</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
	Premier acte de <i>Tristan et Iseult</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	<i>L'Or du Rhin</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	<i>Le Crépuscule des Dieux</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
	<i>Tristan et Iseult</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1903	Prélude de <i>Lohengrin</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
	Troisième acte du <i>Crépuscule des Dieux</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>
1904	<i>Le Vaisseau fantôme</i>	<i>Chronique des Arts et de la Curiosité</i>

2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif

Genèse poétique et musicale

Toutes les œuvres de Wagner sont l'occasion pour Dukas de définir l'esthétique fondamentale du drame lyrique : l'union de la poésie et de la musique. Déjà avec *Tannhäuser* (1845) et malgré sa forme classique d'opéra, Dukas voit qu'aux « passages essentiels, poème et symphonie se pénètrent l'un l'autre, absolument, définitivement [...] »¹¹¹. Mais parmi tous les drames wagnériens, c'est *Tristan et Iseult* (1865), dont la première parisienne a lieu en 1899¹¹², qui enthousiasme le plus Dukas :

S'il nous fallait désigner, parmi les œuvres de Richard Wagner, la plus *représentative* de son art, la plus conforme à ses théories et, en même temps, la plus expressive de sa personnalité de poète et de musicien, notre indication se porterait sans hésiter sur *Tristan et Iseult*. [...] L'œuvre est unique en vérité, non seulement parmi les créations de Wagner, mais dans le Théâtre universel¹¹³.

Beaucoup de compositeurs partagent son engouement. Bruneau estime que « de tous les drames de Wagner, le drame de *Tristan et Iseult* est à la fois le plus humain, le plus poignant et le plus simple »¹¹⁴. Tandis que pour Fauré *Tristan et Iseult* a une « signification exceptionnelle [...], une surhumaine puissance d'expression [...] »¹¹⁵.

Selon Dukas, Wagner doit demeurer un exemple pour les compositeurs contemporains. Mais ce qu'il importe de poursuivre après lui c'est l'union de la poésie et de la musique. C'est pourquoi, puisque Dukas considère *Tristan et Iseult* comme le plus représentatif de tous les drames wagnériens, c'est dans cette chronique qu'il s'attache le plus complètement à l'esthétique du compositeur. Deux notions sont essentielles au drame : la première est la plus fondamentale, celle de musicien-poète qui engendre la fusion des deux arts. La seconde est celle qui rend ce drame si unique pour Dukas : l'expression intime de Wagner qui y est perceptible¹¹⁶.

Si Wagner commence par écrire le texte, le compositeur et la musique influence et détermine la poésie :

Au moment de la genèse de l'œuvre, [la musique] flottait déjà, comme une sorte de brume sonore, à l'horizon de la pensée du poète et enveloppait de ses harmonies encore vagues

¹¹¹ DUKAS, Paul, « *Tannhäuser* », *Gazette des Beaux-Arts* (juillet 1895), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 262-269.

¹¹² *Tristan et Iseult* a été créé pour la première fois en France le 10 novembre 1897 à Aix-les-Bains.

¹¹³ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 467.

¹¹⁴ BRUNEAU, Alfred, « *Tristan et Iseult* », *Musique d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 250.

¹¹⁵ FAURÉ, Gabriel, « *Tristan et Iseult* », *Le Figaro* (15 décembre 1904), *Opinions musicales*, op. cit., p. 142.

¹¹⁶ Cf. *infra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.2. Mobiles psychologiques et drame intérieur, p. 46.

la trame scénique à laquelle elle devait s'incorporer. Elle en déterminait les proportions et les rythmes, elle en allongeait ou en abrégait les périodes, elle se *construisait* poétiquement en de lointaines mélodies auxquelles, plus tard, l'art du symphoniste devait donner la précision d'une forme achevée. Elle se construisait enfin en *leitmotiv*. C'est en ce sens, sans doute qu'il faut entendre l'expression de Wagner parlant d'un drame « né dans le sein de la musique ». Et c'est en ce sens seulement qu'on peut admettre que la musique soit, non pas antérieure au poème proprement dit, mais qu'elle en ait motivé la structure générale et réglé la succession des mouvements¹¹⁷.

Selon Dukas, bien que le « poète et le musicien agissent simultanément », il n'en résulte pas moins une supériorité de la musique sur la poésie. La commune coopération des deux arts n'a d'autre but que de placer « l'action dramatique sous la dépendance directe du génie de la musique ». Le poète construit donc son œuvre suivant les exigences de la musique. C'est ainsi que Wagner procède à la « simplification de l'action externe, en même temps qu'à l'extension du drame interne », lesquelles sont, selon Dukas, la caractéristique première du drame wagnérien :

Tout l'effort du poète musicien, en arrêtant le plan de son œuvre, devra donc porter sur ce point capital : éliminer du texte, destiné à se fondre dans le courant mélodique, ce qui ne sollicite pas un mode d'expression musicale. [...] Ainsi la simplification dont nous parlons consiste en une réduction au minimum des épisodes d'ordre narratif ou étrangers au sentiment pur. L'extension de *l'action intérieure* qui en résultera deviendra susceptible de fournir un développement symphonique extraordinaire. *Tristan* en est l'exemple le plus admirable que nous ait laissé Wagner¹¹⁸.

L'alliance de la musique et de la poésie dans le drame wagnérien s'opère selon une « nouvelle logique ». Les deux arts atteignent une véritable unité d'expression parce qu'ils sont tous deux alliés dès les racines de l'œuvre, l'expression poétique est indissociable de l'expression musicale.

La genèse particulière des *Maîtres Chanteurs* (1868), permet à Dukas d'expliquer en même temps que l'évolution de Wagner, le rôle primordial du compositeur-librettiste dans la création d'un drame lyrique, où la musique exprime le drame sous-jacent, intérieur. Dukas affirme que la musique définit ici le poème et le caractère du drame :

[c'est] la *conception musicale du sujet* qui, en se précisant, détermina la physionomie toute nouvelle de Hans Sachs. Il fallait à la symphonie, à l'expression mélodique du drame, un aliment plus fort que celui fourni par la donnée première [...]. Les curiosités de l'affabulation

¹¹⁷ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), *art. cit.*, p. 470-471.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 469.

et les scènes pittoresques n'ajoutaient à cette donnée que des conventions sur lesquelles la musique n'a pas de prise directe. Il fallait donc déplacer la motivation et la reporter à l'intérieur. Tout alors s'éclaira d'un jour nouveau et la musique, devenue l'âme de l'action, put exprimer le drame véritable dont Hans Sachs est le héros. C'est dans le cœur de Sachs, en effet, que Wagner plaça le conflit tragique réel [...] ¹¹⁹.

Leitmotiv

Par suite de l'influence que le motif wagnérien génère sur ses contemporains, Dukas n'a de cesse d'en expliquer selon lui les principes. Le leitmotiv est une idée poético-musicale, un élément expressif qui engendre et qui est engendré par le drame. C'est « toujours une “idée vive” jaillie d'un sentiment poétique en pleine force [...] ¹²⁰ ». C'est grâce à lui notamment que la fusion de la musique et du poème est possible. La signification d'un leitmotiv est multiple. Il peut caractériser les personnages, leurs sentiments ou des objets mais surtout il se modèle suivant les nécessités dramatiques :

Un même thème chez Wagner, ne reparaît jamais dans un mouvement musical semblable, et la signification précise qui en est attachée ne sert qu'à donner une force plus grande à l'expression générale, suivant l'importance du moment du drame où il apparaît et la nature des associations d'idées que cette réapparition éveille en nous. [...] Chez Wagner [la répétition] est une fois encore, un élément symphonique dramatisé. [...]. Rien n'égale la fécondité des ressources du compositeur pour colorer ces motifs d'harmonies qui les font ressortir d'une manière nouvelle et appropriée aux exigences de la scène ¹²¹.

Le traitement musical et symbolique des leitmotifs est différent d'un drame à l'autre, suivant en cela l'évolution du compositeur mais surtout le drame.

À les bien considérer, les ouvrages de Wagner, musicalement parlant, ne font point apercevoir de système de composition fixe : le style et les procédés varient, au contraire, considérablement de l'un à l'autre, et l'on ne trouverait guère de trace d'une mise en pratique des théories d'*Opéra et Drame* que dans les deux premières parties de la Tétralogie. La pure

¹¹⁹ DUKAS, Paul, « Les Maîtres Chanteurs », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1897), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 398-399.

¹²⁰ DUKAS, Paul, « Le Prestige de Bayreuth », *La Revue Hebdomadaire* (août 1901), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 560.

¹²¹ DUKAS, Paul, « Le Crépuscule des Dieux », *La Revue Hebdomadaire* (août 1892), FAVRE, Georges, « Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale : les représentations wagnériennes à Londres en 1892 », *art. cit.*, p. 82-83.

musique reprend largement ses droits dans les deux dernières qui sont pourtant tout aussi wagnériennes¹²².

Si dans *La Walkyrie* (1870) l'alliance de la musique et de la poésie n'est pas encore accomplie, car le « développement musical va de la simple exposition des thèmes caractéristiques jusqu'à leur fusion dans le courant symphonique proprement dit, suivant que l'action se tient au niveau dramatique moyen ou qu'elle s'exhausse jusqu'au pur lyrisme¹²³ ». Mais dans *Siegfried* (1876), le leitmotiv pénètre le discours poétique, la fusion s'opère :

La manière dont ces idées mères sont enchaînées et superposées, l'orchestration sans pareille qui les colore des nuances les plus délicates ou les fait vibrer des tons les plus éclatants, l'incroyable aisance avec laquelle le discours musical qu'elles composent pénètre le sens profond de chaque partie du poème, sont en somme ce que la partition de *Siegfried* nous offre de plus merveilleux¹²⁴.

Dans *Le Crépuscule des Dieux* (1876), les leitmotifs rendent compréhensible le drame sous-jacent. La musique « enveloppe le drame d'un réseau de motifs [...], créant par leurs rapprochements, leurs antithèses et leur fusion, les rapports nécessaires à la pénétration de l'action visible et de l'action occulte dont Wotan est le héros¹²⁵ ».

Dans *Les Maîtres Chanteurs*, la musique et la poésie fusionnent grâce notamment aux leitmotifs et expriment le drame intérieur, prépondérant dans l'œuvre :

[La] floraison de mélodies jaillit tout entière d'un seul germe [...] est l'expression du drame qui se joue dans l'âme de Hans Sachs. Ce drame, la musique seule pouvait le faire comprendre ; aussi la musique est-elle tout le drame. On n'a pas à chercher ailleurs la cause de la grande place qu'elle occupe dans les *Maîtres Chanteurs* et de l'intérêt qu'elle peut exciter indépendamment de l'action scénique¹²⁶.

Tristan et Iseult représente la perfection du procédé, la fusion complète des deux moyens d'expression est soutenue par les leitmotifs. La musique devient ici l'élément vital du drame surpassant ainsi toutes les autres œuvres du maître allemand :

¹²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Drame et la symphonie] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVI (septembre 1893), n° 70, p. 630-631.

¹²³ DUKAS, Paul, « *La Valkyrie* », *La Revue Hebdomadaire* (mai 1893), *art. cit.*, p. 112.

¹²⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Siegfried* de Richard Wagner] », *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII (février 1902), p. 166.

¹²⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner] », *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII (juin 1902), p. 503.

¹²⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Concerts Lamoureux : Fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner] », *art. cit.*, p. 304.

Les thèmes fondamentaux de l'action dans *Tristan et Iseult*, se rapportent à l'Amour et à la Mort. Ces deux divinités jumelles sont identifiées par Wagner, avec une telle force et une clarté auxquelles la musique seule lui permettait d'atteindre. Et c'est cette identification qui donne à l'œuvre son vrai caractère et sa plus tragique expression.

2.2. Mobiles psychologiques et drame intérieur

Ainsi que Dukas l'a énoncé à propos de *Tristan et Iseult*, le travail du poète-musicien consiste dans un premier temps à développer l'action intérieure. Saisir la notion de drame intérieur est un élément primordial pour comprendre correctement la révolution lyrique opérée par Wagner :

Ce n'est pas l'usage du merveilleux qui caractérise le drame de Wagner, mais, que l'action soit historique, légendaire ou mythique, l'emploi plus ou moins rigoureux des mobiles psychologiques qui font agir les personnages ; cette façon de reporter le drame de l'extérieur à l'intérieur et de nous rendre sensible par la musique, dont la fonction, dans le drame comme dans la symphonie, est d'exprimer l'inexprimable, voilà la vraie caractéristique du drame wagnérien¹²⁷.

Le drame intérieur est la condition au développement de la symphonie dramatique. C'est par lui que la musique devient l'élément essentiel du drame, car « la musique est le langage naturel [des] mobiles primordiaux du cœur humain qui régissent son drame¹²⁸ ». La musique est la seule à pouvoir exprimer ces sentiments.

Dans *Les Maîtres Chanteurs* l'action étant essentiellement intérieure, la musique devient l'élément expressif vital. C'est sur elle que repose toute l'œuvre. Elle suffit à « rendre présent ce drame essentiel sans le secours des paroles, car Sachs ne se commente pas lui-même, les autres personnages le méconnaissent absolument, et c'est seulement par rares échappées que le poème nous dévoile l'action intérieure¹²⁹ ». Dans *Les Maîtres Chanteurs* la « floraison de mélodies jaillit toute entière d'un seul germe [...] est l'expression du drame qui se joue dans l'âme d'Hans Sachs. Ce drame, la musique seule pouvait le faire comprendre ; aussi la musique est-elle tout le drame¹³⁰ ».

¹²⁷ DUKAS, Paul, « *Les Maîtres Chanteurs* », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1897), art. cit., p. 397.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 399.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner] », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1895), p. 304.

Dans *Tristan et Iseult* le drame intérieur occupe évidemment une place importante. Plus encore dans cette œuvre, car c'est aussi selon Dukas « l'expression étrangement puissante¹³¹ » de la crise matérielle et morale que connaît Wagner lors de la genèse :

On peut dire que c'est de ce conflit entre son rêve et sa vie que naquit *Tristan et Iseult*. La cruelle contradiction que Wagner sentait exister entre sa puissance d'artiste et son impuissance envers le monde se formula en une œuvre unique. Il y exprima ses angoisses et ses incertitudes d'hommes, avec ses convictions d'artiste nouvellement formées et désormais inébranlables. De là l'acuité de l'œuvre et sa haute signification. *Tristan et Iseult* est plus que la suprême expression d'une nouvelle théorie d'art. C'est en même temps l'œuvre de la souffrance de Wagner. Il est là tout entier¹³².

En fixant en « traits indélébiles la souffrance¹³³ » de Wagner, *Tristan et Iseult* est la création la « plus puissamment dramatique [...] »¹³⁴. Le drame intérieur de cette œuvre est donc celui des protagonistes mais surtout celui du compositeur.

2.3. Art total

Musique et poésie

L'admiration de Dukas pour le drame wagnérien se concentre essentiellement sur l'union de la musique et de la poésie, au travers de laquelle la musique demeure le facteur prépondérant :

Oui, c'est bien du côté de la musique que partit l'impulsion qui devait la rapprocher de la poésie. C'est bien la musique qui dans le théâtre de Wagner projette sa clarté sur le drame et en devient la conscience vivante. C'est bien ce qu'il y avait dans cette musique de tendances informulées, d'aspirations refoulées comme douloureusement qui par ce drame trouve une voie. La poésie tombée dans les conventions de la rhétorique, dans les vains raffinements de la littérature écrite, s'est retrempée dans ce verbe supérieur et y a puisé une intensité d'expression vers laquelle elle tendait de son côté sans parvenir à la dégager¹³⁵.

¹³¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Genèse de *Tristan et Iseult*] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1894), p. 626.

¹³² *Ibid.*, p. 627.

¹³³ *Ibid.*, p. 631.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 56.

Dans le drame wagnérien l'expression poétique et l'expression musicale font corps ensemble. La fusion des arts est si complète que leur dissociation est impossible¹³⁶. Le leitmotiv devient un élément constitutif indispensable à cette union :

Comment séparer à l'examen ce qui, en fait, n'a d'existence que par le concours étroit de deux puissants moyens d'expression ? Comment, même, faire dire aux mots ce que suggère un développement symphonique dans lequel, du bout d'un acte à l'autre, on ne trouve aucun de ces points de repère fournis en abondance par les opéras divisés en « morceaux » ? Tout au plus peut-on tenter d'énumérer les idées mères de ce développement infiniment souple et nuancé ; mais s'il est possible de définir leurs attributions poétiques, d'attirer l'attention sur les déductions que Wagner en tire et sur les associations d'idées qui résultent de leurs différentes combinaisons, il faut renoncer à faire comprendre, autrement que par l'audition effective, comment la ligne maîtresse produite par leur assemblage résout leur expression particulière en une expression totale, comment elle reporte plus haut leur sens en modifiant leurs contours au gré d'une entière spontanéité d'imagination¹³⁷.

Selon Dukas, les drames de Wagner offrent le meilleur exemple de son esthétique. Une esthétique dans laquelle la musique dirige l'expression dramatique :

On doit peut-être considérer le drame wagnérien comme une infraction grandiose à la loi d'évolution qui spécialise toute l'activité humaine en variété dont chacune tend à un suprême épanouissement. La musique « absolue », pour employer l'expression de Wagner, était parvenue avec Beethoven à un tel degré d'autonomie, qu'allier au drame elle devait fatalement non pas s'y incorporer, mais en déplacer l'équilibre au profit du mode d'expression le plus puissant, le sien. À ce point de vue, il ne pouvait y avoir fusion de la poésie et de la musique, mais, bien plutôt, absorption de la première par la seconde et souvent, puisque, malgré sa liberté apparente, la logique musicale de la symphonie dramatique est liée au sens exact des scènes, paralysie de l'une par l'autre. De sorte qu'en dernière analyse, les ouvrages de Wagner semblent moins des drames commentés par une symphonie que des symphonies commentées par le drame¹³⁸.

Équilibre drame musical et dimension théâtrale ?

Selon Dukas le drame lyrique et l'opéra sont deux genres très différents voire opposés. L'un des principaux éléments qui les distingue réside dans leur relation à la dimension scénique. Si l'opéra est un art principalement théâtral, le drame lyrique quant à lui est surtout

¹³⁶ Cf. DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts*, art.cit., p. 472-473.

¹³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Siegfried* de Richard Wagner] », *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 164-165

¹³⁸ DUKAS, Paul, « Le Nouveau lyrisme », art. cit., p. 586.

musical. Dukas considèrera toujours le drame et le théâtre comme deux dimensions antinomiques :

En plaçant Beethoven au-dessus de Rossini, Wagner au-dessus de Meyerbeer, Berlioz au-dessus de Donizetti, bref les musiciens dramatiques au-dessus des musiciens de théâtre, on conviendra que les exigences de théâtre, les habitudes de théâtre, les gens de théâtre, les œuvres de théâtre soient bien faits pour rebuter les compositeurs. On s'expliquera que Beethoven n'ait écrit qu'un opéra, Schumann également, que Mendelssohn et Brahms n'en aient jamais voulu écrire et que d'autres aient suivi leur exemple. On comprendra que la réforme de Wagner a été accomplie en dehors et *contre* les théâtres existants¹³⁹.

Le drame wagnérien est musical et par-là même antithéâtral. Mais le théâtre pour Dukas ne signifie pas mise en scène et décor, c'est à ses yeux tout ce qui, sur scène, manque de naturel, qui apparaît exagéré, factice et outrancier. Il ne néglige donc pas du tout la dimension scénique des drames wagnériens où « la musique est la plupart du temps, modelée avec un soin méticuleux¹⁴⁰ » sur la mise en scène :

Dans un drame comme celui de Wagner il est certain que l'habitude de le considérer de l'unique point de vue de la création poétique ou musicale nous a seule fait perdre le sentiment de sa plasticité. On en vient facilement ainsi à mépriser la vie scénique, à la regarder comme une stupéfaction. La précision du décor semble diminuer l'ouvrage. Et ce fait résulte certainement, toute question de détail écartée, d'abord de la beauté spéciale qui nous préoccupe dans l'œuvre et qui, comme nous l'allons voir, rend la précision difficile, ensuite des circonstances en lesquelles nous nous sommes familiarisés avec une pensée pour ainsi dire hors de son cadre ; alors, elle nous apparaissait sans contours bien définie. Et, brusquement, la netteté de la scène trouble notre imagination.

Quand la musique d'un drame est d'ordre tout à fait supérieur, qu'elle renferme en elle toutes les suggestions expressives et décoratives, elle agit avec la puissance d'un art complet : la représentation concrète des objets qu'elle évoque devient alors à peu près chimérique¹⁴¹.

D'autre part, lorsqu'un drame wagnérien est représenté au théâtre, les mises en scène sont décevantes, car non conformes aux souhaits du compositeur. Les théâtres français recherchent le faste, le luxe décoratif, là où l'œuvre de Wagner requiert une alliance entre le drame et le décor. La représentation fausse les véritables perspectives dramatiques :

¹³⁹ DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 430-431.

¹⁴⁰ DUKAS, Paul, « Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1896), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 302.

¹⁴¹ DUKAS, Paul, « La Déception scénique », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1896), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 350-351.

Le point le plus important de cette question de la mise en scène, beaucoup plus grave qu'on ne croit, c'est précisément la concordance à établir entre les suggestions incessantes de la musique et ce qui frappe les yeux. Quand on nous a fait voir un magnifique décor, plus ou moins changeant et presque toujours à contresens, nous pensons que tout est fait. Au fond c'est toujours l'absence de ce magnifique décor que l'on regrette et point du tout les nuances de son adaptation à la musique. C'est à peine si on les remarque. Et pourtant elles sont le seul point essentiel et doivent déterminer son aspect général et sa plantation [...]. La difficulté de répondre dignement aux suggestions picturales si énergiques de la musique de Wagner se résout donc facilement si, abandonnant les exigences d'une réalisation trop splendide, et plutôt meurtrière de la beauté musicale, on laisse celle-ci prédominer en s'efforçant de la faire ressortir par les concordances dont nous parlons¹⁴².

Dans le drame l'alliance de la musique et de la poésie étant prépondérante, le décor doit s'y adjoindre et non chercher à éblouir. Le drame wagnérien doit être « matérialisé » par un décor qui s'accorde avec lui :

Ces concordances nous semblent devoir être la loi principale de la représentation du drame futur. Sans elles, les plus grandes merveilles de nos peintres décorateurs, dont quelques-uns ont un talent vraiment prestigieux, seront toujours un cadre vide. [...] C'est à peu près tout ce qu'on peut demander. Nous nous souvenons de l'impression toute nouvelle et profonde que l'application de ce principe nous causa la première fois que nous vîmes *Tristan* à Bayreuth en 1886. Au troisième acte surtout, le décor de bourg en ruine avec, sous une arche, la ligne bleue de la mer éclairée d'un jour violent, s'accordait à merveille avec la plaintive mélodie du berger. Et la lumière palissait, se fondait en nuances changeantes de brumes violette et de pourpre, pendant la fin de l'acte, tandis qu'Iseult chantait son hymne d'extase et de délivrance. Quelle incomparable, quelle inoubliable impression d'art ! Et combien cette fusion de la poésie, de la musique et de la couleur nous éloignait de la froide splendeur des opéras que nous avions vus jusqu'alors ! Car malgré les apparences, l'art de Wagner est simplificateur [...] ¹⁴³.

Selon Dukas « la tonalité du décor doit s'harmoniser avec le caractère général de la musique et, par des jeux de lumière, en suivre les modifications¹⁴⁴ ». Le décor s'intègre dans la dimension d'art total :

Qu'est-ce, en effet, que cette leçon donnée au théâtre musical par Wagner [...] ? Simplement le retour à la vérité et à la sincérité, le remplacement des sentiments de poésie conventionnelle par ceux qui procèdent directement du cœur de l'artiste et qui lui sont inspirés par sa vision personnelle du monde, l'emploi franchement accepté des moyens matériels de

¹⁴² *Ibid.*, p. 351-352.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 352.

¹⁴⁴ *Ibid.*

théâtre, bois et toiles peintes, pour suggérer l'univers idéal qui en devient ainsi l'infini prolongement, comme aussi l'usage de toutes les forces d'art associées pour accentuer le relief de l'image de cet univers qui nous est mise sous les yeux¹⁴⁵.

2.4. Les écrits de Wagner : entre théorie et pratique

Dukas se rapporte régulièrement aux écrits de Wagner. Déjà en 1892 dans son article « La musique et la littérature » ses mots reprennent l'argumentation d'*Opéra et drame*. Il y retrace brièvement l'histoire de la musique et de la poésie jusqu'à Wagner :

Nous trouvons, en effet, dans l'écrit capital de Wagner, *Opéra et Drame*, un exposé de l'histoire de la poésie dans la musique et de la musique dans la poésie tracé avec cette clairvoyance pénétrante et cette intelligence passionnée qui, lorsqu'elles s'appliquent à un objet, le font saillir en pleine lumière.

Mais aussi lorsqu'il traite de l'influence de la symphonie beethovénienne sur le drame wagnérien, il reprend les théories de Wagner exprimées dans *L'œuvre d'art de l'avenir* et encore une fois *Opéra et drame*. Les théories du maître allemand restent une référence pour Dukas, que ce soit lorsqu'il critique les œuvres de Wagner, comme *Tristan et Iseult* qu'il estime si bien illustrer l'esthétique wagnérienne mais aussi dans ses commentaires d'œuvres contemporaines. Il évoquera à propos de *Messidor* le drame « “né dans le sein maternel de la musique” dont Wagner nous a laissé la théorie et l'exemple sublime [...]”¹⁴⁶ ». Puis en 1911 en répondant à une enquête de *Musica*, cette fois, il cite « Wagner l'a dit d'ailleurs : “La musique commence où la parole finit”¹⁴⁷ ». Dukas se réfère principalement à *Opéra et drame* et notamment à la dernière partie où Wagner examine de plus près le lien entre musique et poésie. Cet écrit de Wagner ne sera traduit en français qu'en 1913. Comment Dukas en a-t-il pris connaissance ? Serait-ce à partir des traductions fragmentées de Fétis¹⁴⁸ ou a-t-il lu la

¹⁴⁵ DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 209.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ DUKAS, Paul, « Réponse à l'enquête : Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *Musica* (février 1911), p. 58.

¹⁴⁸ Cf. LACAVALERIE, Xavier, « Fétis, François-Joseph », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, éd. par T. Picard, Arles / Paris : Actes Sud / Cité de la Musique, 2010, p. 712.

*Lettre sur la musique*¹⁴⁹ que Wagner rédige pour les représentations de *Tannhäuser* à Paris en 1860 et dans laquelle il reprend en substance les théories d'*Opéra et drame* ?

Toutefois, malgré l'intérêt qu'il porte à ses essais, leur valeur reste pour lui théorique, ainsi qu'il le confie à d'Indy dès 1893 : « plus je comprends les *théories* de Wagner, plus je vois combien sa pratique s'y accommode facilement et plus je me méfie d'une adoption aveugle de ce qui chez lui (et prenons-y garde) n'est guère qu'une justification écrite, déduite et raisonnée, d'une création spontanée, *très libre*¹⁵⁰ ». Au même moment il écrit dans sa critique comme nous le citons auparavant : « On ne trouverait guère de trace d'une mise en pratique des théories d'*Opéra et Drame* que dans les deux premières parties de la *Tétralogie*¹⁵¹ ».

Il est devenu évident pour Dukas que les théories issues des écrits de Wagner n'ont pas la valeur de ses drames. Ainsi la théorie succède à la pratique et non l'inverse. Les véritables exemples de l'esthétique wagnérienne sont les drames et non les écrits du maître allemand.

2.5. Après Wagner

En 1894, Dukas entretient ses lecteurs de l'ouvrage de Houston Stewart Chamberlain¹⁵² sur *Le Drame de Richard Wagner*¹⁵³. Le critique se montre enthousiaste face à l'idée développée par l'auteur : l'esthétique de Wagner ouvre au théâtre de nouvelles voies. Mais le drame wagnérien n'est pas l'unique interprétation de cette esthétique, il n'est qu'une application personnelle de Wagner¹⁵⁴ :

¹⁴⁹ WAGNER, Richard, *Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, Paris : Bourdilliat et C^{ie}, 1861, p. 1-73.

¹⁵⁰ DUKAS, Paul, lettre à Vincent d'Indy (1^{er} octobre 1893), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Drame et la symphonie] », *art. cit.*, p. 630-631.

¹⁵² Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), écrivain et essayiste anglais d'expression allemande. Enthousiasmé par la musique de Wagner, il lui consacre plusieurs ouvrages. Mais Chamberlain reste connu aujourd'hui pour être un des pères européens du racisme, dans son écrit *Les Fondements du XIX^e siècle* de 1899 il théorise sa vision de la race aryenne considérée comme supérieure et note que les juifs et la civilisation sémitique sont les sources de la décadence de la Grèce et de la Rome antique.

¹⁵³ Cf. CHAMBERLAIN, Houston Stewart, *Le Drame wagnérien*, Paris : Léon Chailley, 1894.

¹⁵⁴ A la suite de cet article, Houston Stewart Chamberlain écrit à Dukas : « Vous êtes, Monsieur, le seul et unique critique qui est étudié mon œuvre à fond en vous l'assimilant et qui ayez été ainsi à même d'en faire une critique constructive. J'ai lu votre article plusieurs fois et je vous assure que, tout en prétendant rendre compte de ce que moi je dis, vous m'avez appris des choses que je ne savais pas ou, du moins, vous avez su leur donner une tournure toute nouvelle et qui fait réfléchir ». CHAMBERLAIN, Houston Stewart, l.a.s. à Paul Dukas (18 novembre 1894), B.n.F., Musique, W- 48 (147).

Ce qu'il y a de vraiment original, de vraiment fécond dans le point de vue de M. Chamberlain, c'est qu'il démontre irréfutablement que ce foyer n'est pas susceptible seulement du rayonnement d'œuvres dans lequel Wagner sut emprisonner sa lumière. L'Idée ne s'arrête pas à l'Œuvre. Elle illumine tout le ciel de l'art, et chacun de ses jaillissements contient en puissance une infinité de créations dans lesquelles « il y aura toujours du nouveau à inventer ». C'est la première fois peut-être qu'on nous fait entrevoir les horizons qui peuvent s'étendre au-delà de l'œuvre personnelle de Wagner. C'est la première fois assurément qu'un wagnérien nous fait comprendre que ce qu'il y a de fécond dans ses doctrines, on ne doit pas le chercher en des créations qui n'en sont qu'une application personnelle, mais que les doctrines ont une portée générale, universelle, qui dépasse leur application même, si magnifique soit-elle. Innocemment on avait dressé l'œuvre de Wagner, autour de l'art contemporain, comme une sorte de muraille de Chine. M. Chamberlain vient de nous apporter une échelle. Heureux ceux qui pourront y monter sans se rompre le cou¹⁵⁵.

L'écrit de Chamberlain vient conforter Dukas, dans l'idée de poursuivre le chemin tracé par Wagner tout en le renouvelant. Convaincu par cette esthétique, il rejette les conceptions qui s'en éloignent, en particulier celle de l'opéra.

¹⁵⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Littérature wagnérienne] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXVI (juillet 1894), p. 624. Cette citation a été reproduite dans *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique* dans un article de 1899 intitulé « Sur Richard Wagner » dont voici la référence : DUKAS, Paul « Sur Richard Wagner », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1899), *Les Écrits [...], op. cit.*, p. 463. Cette chronique d'octobre 1899 s'intitule originellement « Quelques livres » : DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques livres] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, XI (octobre 1899), p. 124-132. L'article commente entre autre l'essai de Houston Stewart Chamberlain *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* et ne comporte pas cette citation. Il a du reste été écourté, les œuvres d'Adolphe Appia et Albert Soubies ne traitant pas directement Wagner ont été supprimées. Aucune de ces modifications n'est précisée.

3. Le rejet d'autres conceptions

3.1. Meyerbeer : une esthétique de l'effet

Dukas ne manque jamais une occasion de rappeler l'inutilité des principes artistiques qui régissent le genre de l'opéra. Ses propos sont sans détours : « cette machinerie si souvent odieuse, de musique grossière et de paroles ineptes, l'opéra, dont le milieu du dix-neuvième siècle vit l'apothéose [...] »¹⁵⁶.

Dukas regrette que l'influence de la musique italienne, de Rossini notamment, fit oublier aux compositeurs les actions grandes et nobles, sérieuses et héroïques de l'époque de Gluck¹⁵⁷. Selon lui, l'opéra se désintéresse du drame et de la vérité dramatique au profit d'une musique grossièrement séduisante et inexpressive, un spectacle faste et superficiel. Il s'indigne :

C'est bien à l'école italienne, importée par Rossini, continuée par Auber, Adam, Meyerbeer et consorts, que nous sommes redevables de la tradition ou si l'on veut de la routine dont souffre tant le théâtre lyrique d'aujourd'hui. C'est par elle surtout que s'est établie cette idée absurde que dès que l'on chante, on peut chanter n'importe quoi pourvu que les costumes et les décors soient superbes et que la voix du chanteur soit supportable. C'est par elle que s'imposa la conception du théâtre-concert où il n'y pas de théâtre, où il n'y a même pas de concert, mais simplement des chanteurs et quelque fois tout au plus des gosiers. Et le peuple, qui jadis écoutait avec recueillement *Iphigénie* et *Alceste*, se dérangea pour aller entendre l'*ut* dièse de Tamberlick¹⁵⁸, à l'émission duquel tout un drame était nécessaire¹⁵⁹.

Dukas veut démontrer à ses lecteurs que les opéras de Meyerbeer et Donizetti ne sont séduisants qu'aux prix de recherches calculées dans ce but précis. De là donc l'absence d'art évidente. Meyerbeer apparaît même quelque peu perfide dans son rapport au public sous la plume du critique :

La suprême habileté de Meyerbeer fut de donner au public de son temps l'illusion qu'il entendait ce qu'on appelle « de la grande musique » et qu'il la comprenait. Les rossinistes étaient de simples amateurs de chant. Meyerbeer suscita tout à coup une légion de *connaisseurs* en revêtant de rythmes brutalement scandés des mélodies de physionomie classique et de toutes provenances. Ainsi par la mise en évidence constante de cet élément, le plus facilement accessible aux masses, il exagéra encore si c'était possible les outrances rossiniennes, mais en leur conservant un aspect sérieux dont le public fut flatté et dont il lui demeura cordialement reconnaissant. Ce qui dans la musique vraiment classique apparaissait enveloppé, savant et,

¹⁵⁶ DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », *art. cit.*, p. 537

¹⁵⁷ Cf. DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *art. cit.*, p. 213.

¹⁵⁸ Enrico Tamberlick (1820-1889), ténor reconnu qui excelle dans les œuvres de Bellini, Rossini et surtout Verdi.

¹⁵⁹ DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *art. cit.*, p. 213.

tranchons le mot, ennuyeux, se retrouvait là, abrégé, condensé et aussi facile à suivre qu'une marche militaire¹⁶⁰.

La « préoccupation malade de l'effet et du succès¹⁶¹ » entraîna Meyerbeer vers des horizons peu glorieux pour l'art. Tout, ou presque, dans ses œuvres est composé selon cette obsession de l'effet :

Il a créé à lui seul cette tradition, inconnue avant lui, de faux grand art, de style emphatique et boursoufflé, où les contraires s'accouplent en hurlantes discordances, où l'expression est sans cesse sacrifiée à l'effet, où tout est concerté en vue du succès immédiat et grossier, sans scrupule d'employer des petits moyens, à défaut des grands, dont Meyerbeer savait se servir quand il le fallait, [...] car ses dons étaient nombreux et divers¹⁶².

L'accumulation des effets de tout genre, « combinés d'une main experte¹⁶³ » se traduit notamment dans *Les Huguenots* (1836) par une « pompeuse ordonnance scénique¹⁶⁴ », des « ensembles vocaux emplissant congrûment la salle », des « chatouillements banals des fins d'ariosos », quelques « pirouettes des danseuses », un « assemblage d'éléments hétéroclites » dans une suite « d'épisodes à grand fracas [...] »¹⁶⁵.

Dans sa critique de *Don Pasquale* (1843), Dukas s'agace de ce succès :

Le luxe de vocalises écrites, nous semble insupportable ; il est certain que l'organe humain est l'instrument qu'on prend le plus de plaisir à entendre, et que rien n'est plus beau qu'une belle voix chantant une belle mélodie, mais quel agrément, même purement sensuel, a-t-on pu jamais prendre à ces gargarismes antiexpressifs ? Le rôle de Louise en fourmille jusqu'au ridicule¹⁶⁶.

Dukas compare même Meyerbeer à un « droguiste¹⁶⁷ » par le talent, le soin et la prudence avec lesquels il « combine et dose ses effets¹⁶⁸ ». Il utilise avec habileté « la vulgarité même et l'adapte à certaines situations grossièrement théâtrales¹⁶⁹ ».

¹⁶⁰ DUKAS, Paul, « *Les Huguenots* », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1897), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 383.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 382.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, troisième année, VII (juin 1898), p. 119.

¹⁶⁴ DUKAS, Paul, « *Les Huguenots* », art. cit., p. 380-384.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Don Pasquale* de Gaetano Donizetti] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, L (4 juillet 1896), p. 152.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 120.

Selon Dukas, tout le travail de Meyerbeer est guidé par la volonté de plaire. Tout y est sacrifié pour « produire coup sur coup des oppositions qui maintiennent le spectateur attentif et subjugué [...] »¹⁷⁰. Le drame est sans cesse interrompu par « les entassements de situations extrêmes, de pompeux défilés, de fêtes, de ballets et de cérémonies [...] »¹⁷¹. Mais les mélanges de styles, de « platitudes de toutes sortes »¹⁷², les « éléments hétérogènes »¹⁷³ de sa musique, produisent un ensemble assez confus.

Pourtant malgré toutes ses remarques sévères, Dukas ne nie pas le potentiel dramatique de Meyerbeer. Quelques fragments du *Prophète* (1849) attestent même de ses capacités supérieures « dont le talent prend ça et là l'allure du génie »¹⁷⁴. Meyerbeer aurait pu être un grand dramaturge, comme en témoigne le tableau de la cathédrale du *Prophète* (qui est incontestablement l'œuvre de Meyerbeer que préfère Dukas) : « l'émotion et même la beauté mélodique jaillissent naturellement de la situation. Meyerbeer nous a laissé là un modèle désormais historique de la scène tragique et symphonique à grand spectacle [...] »¹⁷⁵. Malheureusement l'absence de « vie organique »¹⁷⁶ et les « disparates de styles, qui font osciller l'inspiration du musicien de la grandeur incontestable à l'évidente platitude, diminuant la portée de l'œuvre et lui assigne un rang secondaire »¹⁷⁷.

L'expression et l'inspiration de Meyerbeer, au sens où nous l'avons défini à propos de Gluck, ne sont donc pas complètement absentes. Mais elles apparaissent comme un effet supplémentaire. Dans *Les Huguenots* : « Il ne semble s'abandonner à toute son inspiration que lorsqu'il est certain qu'elle ne nuira pas à l'effet de sa pièce, qu'elle y contribuera, au contraire, et lui donnera un aspect de définitive grandeur destinée à en imposer même aux connaisseurs »¹⁷⁸. Dans *Le Prophète* : « si l'idéal de Meyerbeer était le succès, si dans son âpreté à le conquérir il usait de tous les moyens, on ne doit pas oublier qu'aux séductions banales, aux caresses des mélodies à vocalises et à l'entraînement des rythmes redoublés, il savait opposer en un bref éclair, dont son œuvre est parfois tout entière illuminée, le prestige d'un vrai, d'un sincère lyrisme »¹⁷⁹.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 119.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mai 1898), n° 21, p. 184.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ DUKAS, Paul, « *Les Huguenots* », *art. cit.*, p. 382.

¹⁷⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 119.

Si dans la seconde moitié du XIX^e siècle, « sous la poussée de l'art wagnérien, la piteuse dramaturgie musicale de Donizetti et de Meyerbeer s'effondra dans le néant¹⁸⁰ », les œuvres de Meyerbeer gardent toujours les faveurs du public. Dukas en discerne les raisons :

La principale me paraît être la persistance de ce goût pour les pièces à grand spectacle et pour les effets musicaux qu'elles comportent, qui est de tradition chez nous. Ce goût me semble devoir résister longtemps encore à toutes les théories d'art que l'on s'est efforcé de faire prévaloir ces derniers temps¹⁸¹.

Le genre de l'opéra se perpétue également chez l'un des plus grands compositeurs italiens du XIX^e siècle : Verdi.

3.2. Le cas Verdi

« *Les deux manières*¹⁸² »

Les premières œuvres de Verdi sont écrites selon les mêmes principes que Meyerbeer. Les remarques du critique sont alors du même ordre. L'opinion de Dukas se résume par ses quelques mots sur *La Traviata*, représentant selon lui, ce que l'art italien « a de moins distingué¹⁸³ » :

Il faut bien avouer, [...] que les premiers ouvrages de Verdi, pour entraînant qu'en paraissent certaines mélodies, sont, dans l'ensemble, d'une musicalité passablement grossière¹⁸⁴.

Mais lorsque la tradition de l'opéra s'essouffla, Verdi su être clairvoyant et « regarda courageusement du côté de l'avenir. Désormais, il se voua à une tâche nouvelle : celle de faire ressortir l'action dramatique, dans ses œuvres, sans se départir, toutefois, du principe essentiel de sa conception théâtrale¹⁸⁵ ».

En mars 1901, Dukas consacre un article au maître italien récemment disparu « Les deux manières de Verdi » dans lequel il retrace l'évolution du compositeur, qui réussit « sur le tard, à rendre [le genre de l'opéra] respectable¹⁸⁶ ». Cet écrit reprend et synthétise les propos

¹⁸⁰ DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », *art. cit.*, p. 537.

¹⁸¹ DUKAS, Paul, « *Les Huguenots* », *art. cit.*, p. 380.

¹⁸² DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », *art. cit.*, p. 537-539.

¹⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Reprise de la *Traviata* de Giuseppe Verdi] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 février 1903), n° 8, p. 60.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 539.

¹⁸⁵ DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », *art. cit.*, p. 537.

¹⁸⁶ *Ibid.*

tenus auparavant dans les quelques critiques consacrées à *Aïda* (1871), *Othello*¹⁸⁷ (1887) et *Falstaff* (1893). Avec *Aïda*, Verdi s'oriente vers plus de vérité dramatique, plus d'unité, de drame et moins de superficialité :

La partition d'*Aïda* marque la première étape de la transformation de la manière musicale de M. Verdi ; c'est une de ses plus complètes et peut-être, de toutes celles qu'il a écrites, la plus achevée. Sans rien abdiquer de la fougue de son tempérament et de la facilité mélodique tout italienne qui le caractérise, M. Verdi a su, en effet, dans cet ouvrage, les renforcer par une facture plus raffinée que celle dont s'accommode aisément la grosse bâtisse théâtrale à laquelle, jusqu'alors, il s'était consacré¹⁸⁸.

Vers le drame

Selon Dukas, c'est grâce à l'influence du drame wagnérien que Verdi s'est dirigé vers une esthétique de conciliation :

Les efforts de Wagner pour faire prédominer un art plus noble que celui dont l'opéra offrait une si chaotique image, eurent leur retentissement dans la conscience d'un des compositeurs d'opéras les plus notables, de celui qui pouvait le plus facilement conserver les formes et les habitudes musicales grâce auxquelles il avait acquis une popularité universelle¹⁸⁹.

À la fin de sa vie, Verdi a voulu « devenir, de faiseur d'opéras, musicien dramatique¹⁹⁰ ». Une évolution que Dukas salue :

L'avenir, confronté au passé lui fit connaître toute la fausseté de l'art que pratiquait le théâtre de son temps et le détermina à chercher à relier, selon ses forces, ce passé magnifique à l'opéra moderne. Verdi n'abandonna jamais le terrain de l'opéra [...]. Mais après avoir été l'imitateur de Rossini et de Meyerbeer, il se fit le disciple de Gluck et de Mozart, cherchant, à leur exemple, à donner à ses œuvres l'unité musicale, la convenance dramatique, la cohésion du style et la vérité de caractère¹⁹¹.

Othello et *Falstaff*, les deux dernières œuvres lyriques de Verdi créées toutes deux à la Scala, respectivement en 1887 et 1893, sont représentées à Paris en 1894. La création française de

¹⁸⁷ Nous choisissons de conserver l'orthographe française d'*Othello* utilisée par Dukas car, l'œuvre est créée à Paris en français sur une traduction d'Arigo Boito et Camille Du Locle (DI PROFIO, Alessandro, « Verdi », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e*, op. cit., p. 1264).

¹⁸⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Reprise d'*Aïda* de Giuseppe Verdi] », art. cit., p. 314.

¹⁸⁹ DUKAS, Paul, « Les Deux manières de Verdi », art. cit., p. 538.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

Falstaff (en avril) précède celle d'*Othello* (en octobre). C'est à ces deux œuvres que Dukas consacre les articles les plus conséquents. Elles représentent l'apogée de l'opéra-comique et même du drame lyrique italien, mais surtout l'aboutissement de Verdi vers « l'art noble » :

De l'auteur du *Trovatore*¹⁹² et de *Nabuchodonosor*¹⁹³ à l'auteur de *Don Carlos*¹⁹⁴ et d'*Aïda* la distance est énorme, sans doute ; elle est plus grande encore peut-être de *Don Carlos* et d'*Aïda* à *Othello* et à *Falstaff*. Dans ces deux dernières œuvres, c'est une métamorphose complète de coupe, de style mélodique et d'harmonie¹⁹⁵.

Dukas découvre donc tout d'abord *Falstaff*, qui l'enthousiasme, puis *Othello*, qui va le décevoir.

*Adapter Shakespeare*¹⁹⁶

- *Othello*

Avant de rendre compte d'*Othello* en novembre 1894, Dukas fait un point sur la question de l'adaptation des drames shakespeariens à l'opéra dans son article du mois précédent. Il y développe l'idée que l'œuvre du grand dramaturge contient une « musique latente, informulée¹⁹⁷ ». Malgré tout l'attrait que renferme ces textes, il considère qu'il est extrêmement imprudent, voire impossible de dégager ce « courant caché¹⁹⁸ » :

Rien ne peut ajouter au tragique de certaines scènes *musicales* de Shakespeare, et c'est une profonde illusion de s'imaginer qu'en y adaptant une musique qui attire vers elle la majeure partie de l'intérêt on dégage par là leur lyrisme¹⁹⁹.

Dans sa critique d'*Othello*, Dukas affirme de nombreuses positions esthétiques concernant le sujet, le livret, le rapport musique – littérature et l'adaptation musicale d'un texte

¹⁹² *Il Trovatore*, opéra en quatre actes, livret de Salvatore Cammarano complété par Leone Emmanuele Bardare, d'après *El trovador* (1836) d'Antonio Garcia Gutiérrez, créé à Rome en 1853.

¹⁹³ *Nabucco*, Drame lyrique en quatre parties, livret de Temistocle Solera, créé à Milan en 1842.

¹⁹⁴ *Don Carlos*, grand opéra en cinq actes, livret de Joseph Méry et Camille du Locle d'après le drame *Don Carlos, Infant von Spanien* de Friedrich Schiller (1787), créé à Paris en 1867.

¹⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Falstaff* de Giuseppe Verdi] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXIII (avril 1894), p. 623-624.

¹⁹⁶ Nous reviendrons sur la question d'adaptation d'œuvres shakespeariennes dans le chapitre consacré au théâtre lyrique contemporain, cf. *infra* 5.2. Les livrets, *Adapter Shakespeare*, p. 107-110. Il est toutefois regrettable que Dukas n'ait pas rédigé de critique sur d'autres grandes œuvres adaptées de Shakespeare telle *Roméo et Juliette* de Gounod.

¹⁹⁷ DUKAS, Paul, « Shakespeare et l'opéra », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 215.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 216.

indépendant. Pour le critique, la musique est un moyen d'expression qui doit être nécessité par le texte. Le risque de l'adaptation est que l'action littéraire ne réclame pas la musique. Ce qui est le cas pour *Othello* :

Quel prétexte à musique peut-il bien y avoir, en effet, dans des situations qui naissent d'un perpétuel malentendu, et qui, par conséquent, n'ont aucun caractère positif ? On pourra dire que ce malentendu, œuvre de la perfidie envieuse, est en soi bien tragique. D'accord, mais il n'est que tragique et en aucune façon n'appelle un mode d'expression aussi extraordinaire que la musique. Le genre d'émotion qu'il entraîne avec soi est conforme aux moyens de scène dramatique, mais ne saurait convenir à ceux de la scène lyrique, dont la nature est de ramener l'action aux scènes essentielles et de ramasser en quelques traits ce qui, ailleurs, exige de longs développements et une foule d'explications détaillées. Les personnages de l'*Othello* de Shakespeare ayant besoin, pour être compris et pour exciter l'intérêt de tout ce détail et de tous ces développements, la physionomie de chacun d'eux étant constituée par une accumulation de traits particuliers dont l'ensemble ne se laisse saisir que par degrés et suivant la marche progressive du drame, d'autre part, l'adaptation de la musique de tels personnages nécessitant la suppression de tout ce détail, et la musique elle-même contribuant à les présenter en raccourci, d'une manière tout empirique, il s'ensuit que l'un des premiers effets de la transformation d'*Othello* de Shakespeare en opéra est d'ôter au sujet tout caractère, et de le rendre à peu près inintelligible²⁰⁰.

Othello offre un exemple de l'impossible transposition du drame littéraire en opéra²⁰¹, car la scène lyrique et la scène dramatique n'obéissent pas aux mêmes règles. Mais Dukas pense que si Verdi « n'a pas pu se déployer aussi à l'aise que dans *Aïda*²⁰² » c'est à cause d'un sujet dont « la mise en musique revêtait trop souvent le caractère d'une gageure²⁰³ ». La musique ne peut « que perdre dans ces luttes contre le drame littéraire²⁰⁴ ». L'adaptation de l'œuvre de Shakespeare en livret a conditionné la musique. En conséquence, selon Dukas, *Othello* relève davantage du genre de l'opéra que du drame. Ce problème serait donc surtout engendré par le livret :

C'est qu'en effet il ne s'agit pas seulement, en choisissant un sujet shakespearien, de traiter les scènes lyriques dont le musicien prévoit un effet à tirer. Ces scènes n'étant que la *somme* des sentiments préalablement exprimés, il s'agit encore de conserver à l'action qui les motive son caractère spécial et de la graduer selon l'optique spéciale du théâtre chanté. Eh

²⁰⁰ DUKAS, Paul, « *Othello* de Verdi », *La Revue Hebdomadaire*, (novembre 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 221.

²⁰¹ Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre consacré au théâtre lyrique contemporain, cf. *infra* 5.2. Les livrets, *Les questions d'adaptation*, p. 104-107.

²⁰² DUKAS, Paul, « *Othello* de Verdi », art. cit., p. 225.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

bien, c'est cette gradation qu'il est impossible de donner non pas un équivalent de l'original, mais, même un à peu près. Et c'est par là qu'éclate le mieux l'impuissance de l'opéra à traduire le drame de Shakespeare. Les caractères (que la musique est incapable de peindre) deviennent purement conventionnels, les scènes musicales apparaissent de la manière la plus factice, souvent même la plus incompréhensible. Le drame disparaît et l'opéra prend sa place, l'opéra avec son cortège de faussetés de toute sorte. Les adaptations même les plus adroites, les plus scrupuleuses, sont impuissantes à pallier ce défaut inhérent à la nature même de la transposition lyrique du drame littéraire²⁰⁵.

Dukas revient largement sur les modifications apportées par Boïto au texte original. Aucune ne sert la musique, il n'y a ni drame, ni musique, ni lyrisme :

En déplaçant, au profit d'Iago, l'équilibre du drame de Shakespeare, il n'a réussi qu'à le dénaturer sans pour cela lui faire gagner en lyrisme. Il a eu le grand tort de couper tout le premier acte pour avoir l'occasion d'introduire dans l'œuvre un duo d'amour de son invention, qui ne saurait remplacer la belle exposition de Shakespeare. Enfin, il a trop fait ressortir le côté extérieur du drame au détriment de l'expression des sentiments et des passions. L'action marche avec tant de précipitation, que le temps employé par la musique à l'exposer, rend impossible tout arrêt où pourrait se placer une situation vraiment lyrique²⁰⁶.

Pour le critique, le livret ne laisse pas de place à la musique. Si la musique n'est pas nécessaire, elle est inutile : « Pour donner à la musique un semblant de raison d'être, M. Boïto s'est vu obligé de couper de temps en temps l'action par des hors-d'œuvre poétiques de son invention, preuve évidente que cette action telle qu'elle est ne comportait pas de musique du tout²⁰⁷ ».

Puisque la structure de l'opéra est morcelée et que l'adaptation du texte de Shakespeare est impossible, ce n'est que par bribes que la musique s'exprime. Tous les efforts du compositeur vers la vérité dramatique sont vains. La musique n'a pas sa place :

Le troisième acte est certainement le moins bon des quatre. Il débute par une scène violente entre Othello et Desdémone, dans laquelle la musique joue un rôle bien effacé. Et cela se conçoit, l'action étant tout extérieure et les motifs pour lesquels les personnages agissent étant basés uniquement sur des *faits*, dont la description est aussi peu lyrique que possible [...]²⁰⁸.

²⁰⁵ DUKAS, Paul, « Shakespeare et l'opéra », *art. cit.*, p. 217.

²⁰⁶ DUKAS, Paul, « *Othello* de Verdi », *art. cit.*, p. 221.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 220-225.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 224.

Dans *Othello*, Verdi a recours aux procédés usuels de l'opéra pour atteindre davantage l'effet que le drame. Au début du troisième acte, l'opposition violente entre Desdémone et Othello repose sur des faits. Bien que la musique y soit très présente, Dukas la considère inexpressive :

Le seul moment où cette scène se *musicalise*, si l'on peut dire, c'est quand Desdémone, outragée, se plaint et s'efforce de se justifier, forte de son innocence ; mais le caractère implacable de la jalousie d'Othello ne peut se traduire en musique autrement que par des procédés factices : grands éclats d'orchestre, cris notés, déclamation ultra tendue, etc. Toute idée vraiment musicale serait insuffisante à la caractériser. Comme c'est dans cet acte que cette jalousie éclate avec le plus de fureur, comme elle le remplit presque tout entier, il n'y a rien de surprenant à ce qu'il soit aussi vide de musique que possible²⁰⁹.

Il est intéressant de constater que pour Dukas, une musique vide de sens signifie une musique vide de musique. Elle en perd sa raison d'être.

Au quatrième acte, en revanche, le drame et la musique s'équilibrent :

[Ils] se prêtent l'un à l'autre un appui mutuel. La scène de la toilette de Desdémone, si poignante dans Shakespeare, avec son chant douloureux du *Saule*, plein de pressentiments funèbres et de patiente résignation, est une de celles qui portent naturellement la musique. M. Verdi l'a traitée avec une réelle émotion et un sens poétique très délicat. Il a employé toutes les forces de son inspiration dans la grande scène d'Othello et de Desdémone et s'est montré à la hauteur du drame de Shakespeare, ce qui n'est pas peu dire²¹⁰.

Dukas regrette également que Verdi n'ait pas employé de leitmotiv dans cette œuvre car, lorsque la partition se conclut avec le rappel de la phrase d'amour du premier acte, cela « montre assez quelle force l'emploi des motifs types eût pu prêter à l'œuvre et de quelle unité il eût pu la revêtir, si, de parti pris, M. Verdi ne l'avait écarté ».

Dans *Othello*, la déception de Dukas est donc d'abord due à la mauvaise adaptation de l'œuvre de Shakespeare, voire l'impossibilité de l'adapter. Il est ensuite évident qu'ici l'influence du drame lyrique wagnérien est moindre, et que le mélange avec le tempérament de Verdi encore trop fidèle à son ancienne manière - selon Dukas - est raté :

Nous osons croire que lorsque le génie latin se réveillera, puisqu'il est, paraît-il, si profondément endormi, il se manifestera autrement qu'en relevant les débris de la cuisine musicale italienne de 1850, d'une saveur affadie de procédés wagnériens et en accommodant le

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

mélange à des situations imitées, de plus ou moins loin, d'un drame anglais du temps d'Elisabeth²¹¹.

Ainsi la partition d'*Othello* « marque un noble effort, une tentative de rajeunissement de style qui, chez un maître comme Verdi, est digne de tous les respects ». Elle n'a selon Dukas, d'intérêt que pour mieux comprendre « la transformation que M. Verdi a fait subir à sa manière dans ses dernières œuvres. Entre *Aïda* et *Falstaff*, *Othello* joue le rôle d'une œuvre de transition qu'il était intéressant de connaître, mais qui, [...], n'a la valeur ni d'*Aïda* ni de *Falstaff*. La cause principale de cette infériorité doit être cherchée avant tout dans le livret. *Othello* est un drame superbe, une étude de passions et de caractères admirable, mais c'est un sujet lyrique très médiocre [...]»²¹².

- *Falstaff*

Avec *Falstaff*, « M. Verdi donne au monde musical le spectacle réconfortant d'un artiste plus préoccupé de son art que des succès de tout genre qu'il a pu lui faire obtenir. En pleine gloire, et alors que tant d'autres se seraient endormis sur leurs lauriers, il s'est montré préoccupé de l'évolution du drame musical [...]»²¹³. L'influence des théories de Wagner mêlée au tempérament et au style de Verdi ravissent Dukas : « il a délaissé les formes traditionnelles de l'opéra pour celles du drame lyrique sans arrêt de l'action ni froides redites, il s'est transformé sans rien abdiquer, d'ailleurs, de son sentiment théâtral personnel et n'a rien perdu de ses qualités italiennes en s'inspirant des réformes de Wagner ».

Le sujet « plutôt de caprice et de gaieté que de lyrisme et de profondeur » n'entame en rien l'enthousiasme du critique, car la musique de Verdi y est parfaitement appropriée :

Les principales qualités de la musique que M. Verdi a écrite sur ce poème sont la vivacité, la justesse et la clarté. Toute cette partition est d'une singulière liberté d'allure et d'une grande aisance mélodique et rythmique, en dépit des combinaisons parfois travaillées qu'on y rencontre. Les ensembles vocaux y sont animés d'une vie très intense, très particulière [...]. Les sentiments particuliers et le caractère des personnages sont tout finement diversifiés [...]»²¹⁴.

L'adoption de la forme continue du drame lyrique dans *Falstaff* suscite l'enthousiasme du critique : « il faut bien reconnaître que l'ancienne coupe de l'opéra avec ses alternances d'airs,

²¹¹ *Ibid.*, p. 220.

²¹² *Ibid.*, p. 220-225.

²¹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Falstaff* de Giuseppe Verdi] », *art. cit.*, p. 623-630.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 629.

d'ensembles et de récits était beaucoup moins favorable que le moderne drame lyrique à la reproduction exacte d'un modèle donné ».

Cette structure est beaucoup plus appropriée à l'adaptation d'un texte indépendant. Tout en affichant clairement sa désapprobation relative à l'utilisation du texte de Shakespeare, Dukas se montre compréhensif face à la sincérité de la démarche : « Si l'irrespectueux tutoiement d'un noble poème ou d'un drame grandiose par quelque notoire médiocrité est toujours pénible à supporter, il est en revanche assez légitime d'admettre qu'un musicien sincère puisse s'inspirer d'une création illustre et tente de se l'approprier ».

La question d'arrangement d'un drame shakespearien est un point que Dukas a largement traité dans ses deux écrits sur *Othello* et *Falstaff*. Toutefois les livrets – tous deux réalisés par Boïto – n'ont pas la même valeur aux yeux du critique. Celui de *Falstaff* est « fort habile et très heureusement adapté aux conditions de la scène musicale²¹⁵ ». Le travail du librettiste est même assez remarquable : « Il est certain, en ce qui concerne *Falstaff*, que le poème de M. Boïto serre d'assez près celui de Shakespeare [...] il n'a point dénaturé la comédie du maître et le caractère de Falstaff conserve autant qu'il est possible sa physionomie originale ». Une remarque très rare dans les articles de Dukas, qui avoue :

Nous sommes en principe assez hostile au procédé qui consiste à extraire de drames ou de comédies *littéraires*, c'est-à-dire formant un *tout* se suffisant à soi-même, la substance d'une œuvre lyrique. À plus forte raison quand ce drame ou quand cette comédie est de Shakespeare, c'est-à-dire quand la maladresse peut se doubler d'une profanation. Mais nous admettons parfaitement que le résultat, bon ou mauvais, d'un semblable *dérangement* puisse être aussi parfois pris en considération et tempérer, s'il est satisfaisant, les rigueurs d'une sévérité trop absolue envers ce mode de transposition d'un art dans l'autre²¹⁶.

Considérer que Verdi subit l'influence de Wagner dans ses dernières œuvres, conforte Dukas dans ses conceptions dramatiques wagnériennes. C'est d'ailleurs une opinion répandue à l'époque. Ernest Reyer évoque l'influence du contexte dans sa critique d'*Othello* : « Si le caractère fier et servile de Verdi le préserve contre tout danger d'imitation servile, sa vaste intelligence ne peut le laisser indifférent au mouvement qui s'accomplit sous ses yeux²¹⁷ ». Les propos d'Alfred Bruneau présentent des similitudes avec ceux de Dukas :

Certes, il faut attribuer à l'influence de Richard Wagner l'admirable et glorieuse évolution qui, commencée par *Aïda*, nous réserve peut-être encore des surprises ; mais l'effort

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 624-625.

²¹⁷ REYER, Ernest, « *Otello* », *Journal des débats* (11 février 1887), *Quarante ans de musique*, op. cit., p. 321.

de génie qui transforma le brutal fabricant de cabalettes d'*Hernani* et de *Nabucodonosor* pour arriver à nous révéler le subtil virtuose orchestral et vocal de *Falstaff*, cet effort, véritablement prodigieux, n'a jamais fait perdre à l'auteur du *Trouvère* sa personnalité de race²¹⁸.

Il en est de même pour le critique Étienne Destranges, qui écrit à la suite de sa rencontre avec le compositeur italien en 1890 :

[Verdi] a franchement reconnu que, pendant qu'il écrivait avec sa facilité native, tant de partitions oubliées déjà pour la plupart, l'art avait marché à grands pas dans les nouvelles voies ouvertes par le génie du titan de Bayreuth. Mais devant cette constatation, l'auteur de *Rigoletto* ne recula pas. Sans hésiter, il se remit au travail, piocha les nouveaux traités d'harmonie et d'instrumentation avec une ardeur toute juvénile, étudia soigneusement les partitions des grands maîtres allemands, refit en quelque sorte son éducation et composa enfin *Aïda* à la stupéfaction du monde musical. Celui-là qui offre un pareil exemple de conscience artistique n'est pas un homme ordinaire [...] ²¹⁹.

Ces mots sont le reflet de leur époque très influencée par l'œuvre de Wagner comme les positions esthétiques personnelles de Dukas. Il est plus juste de considérer *Othello* et *Falstaff* comme l'aboutissement du travail et de la pensée dramatique de leur auteur, toujours soucieux de concilier tradition et modernité²²⁰. Cette conciliation est également très présente dans les œuvres lyriques françaises au tournant des XIX^e et XX^e siècle qui mélangent parfois l'influence wagnérienne avec les traditions de l'opéra français encore très prégnant.

²¹⁸ BRUNEAU, Alfred, « *Falstaff* », *Musiques d'hier et de demain*, op. cit., p. 49.

²¹⁹ DESTANGES, Étienne, « Chez Verdi », *Le Monde Artiste* (20 avril 1890), n° 16, p. 241, in BRANGER, Jean-Christophe, « Étienne Destranges, critique de Verdi », *Lieux Littéraires / La Revue*, (juin 2004), n° 6, p. 137.

²²⁰ Cf. VAN, Gilles de, *Verdi un théâtre en musique*, Paris : Fayard, 1992.

4. L'école française

Dukas a rédigé peu de critiques sur l'art dramatique français, seules les œuvres de Rameau et de Berlioz font l'objet de plusieurs articles. Il est vrai que les œuvres de Grétry ou de Monsigny sont ignorées des scènes et oubliées du public. Dukas saura pourtant leur rendre honneur.

À une époque marquée par de forts sentiments nationalistes, où l'art lyrique vit encore sous l'influence de Wagner et où le public est conquis par le vérisme italien, Dukas définit-il la musique française ? Discerne-t-il des particularités de l'école française ?

4.1. La musique française

De nombreux compositeurs contemporains ont une idée très précise de ce qui définit la musique française. Pour Claude Debussy, c'est « la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais français²²¹ ! » Sa théorie se teinte aussi de nationalisme :

En fait, depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française. Sa mort a rompu le fil d'Ariane qui nous guidait au labyrinthe du passé. Depuis, nous avons cessé de cultiver notre jardin, mais, par contre, nous avons serré la main des commis-voyageurs du monde entier. Nous avons écouté respectueusement leurs boniments et acheté leur camelote²²².

Alfred Bruneau, estime lui aussi qu'« un artiste doit être de son pays » et entend par musique française celle « d'Adam de la Halle, de Rameau, de Méhul, de Boieldieu, [...] une musique essentiellement simple venue du cœur, d'une expression directe, sinon toujours profonde, franche, généreuse et plutôt dramatique que symphonique²²³ ».

À l'opposé de ces conceptions, les compositeurs plus wagnériens comme d'Indy considèrent qu'« il n'y a pas de musique française, et d'une façon générale il n'y a pas de musique nationale. Il y a *la musique* qui n'est d'aucun pays ; il y a des chefs-d'œuvre

²²¹ DEBUSSY, Claude, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », par P. Landormy, *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, 5^{ème} série, t. I (2 avril 1904), n° 14, p. 422, in *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 278.

²²² DEBUSSY, Claude, « Enfin Seul !... », *L'Intransigeant*, (11 mars 1915), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 266.

²²³ BRUNEAU, Alfred, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », art. cit. (26 mars 1904), n° 13, p. 395.

musicaux qui n'appartiennent en propre à aucune nation²²⁴ ». Une opinion que partage Dukas. Il n'existe pas selon lui de musique véritablement française :

Sitôt que la musique devient un art véritable, elle suppose une certaine initiation, et dès lors elle perd son caractère proprement national ; le compositeur, en effet, qui doit apprendre son métier, en emprunte les procédés aussi bien aux maîtres étrangers qu'à ceux de son pays. Il y a un échange perpétuel de formules entre les nations musicales. La musique devient ainsi une langue universelle. [...] Si la personnalité du compositeur s'exprime dans son œuvre, les moyens qu'il emploie pour la traduire restent les mêmes, qu'il soit Français, Allemand ou Italien. Il n'y a donc pas d'art musical français au même sens où l'on peut dire qu'il y a une littérature française²²⁵.

Propos qu'il réitère en 1928 : « pourquoi parler de musique *française* ? La musique, à elle seule, forme un pays qui a sa langue propre – ou du moins qui l'avait. Allemande, française, italienne, russe, elle était toujours la musique, avec, seulement, certaines particularités pour chacun de ces cantons européens²²⁶ ».

Une exception toutefois : la musique populaire. Selon Dukas, c'est la seule musique réellement française. À cet égard, Berlioz est « un des rares musiciens de notre pays²²⁷ » à composer de la musique française :

Si l'on met à part quelques procédés sans grande importance, Berlioz n'a rien de germanique. Il est français, parce qu'il est imprégné de la chanson populaire française ; il en adopte les tournures et les rythmes. Il manque du sentiment harmonique, et c'est en cela peut-être qu'il est le plus français ; il se rattache à cette lointaine tradition d'où est sorti le chant grégorien ; chez lui, la mélodie est au premier plan et de premier jet, elle sert de fondement à toute la construction musicale ; elle engendre l'harmonie au lieu d'en dériver²²⁸.

Mais Dukas fait en revanche mention dans ses écrits de tempérament et de qualités françaises comme les notions d'équilibre et de mesure²²⁹. Ainsi que d'école, de tradition, de goût et de sensibilité française, notamment pour qualifier les œuvres lyriques qui ne relèvent pas de

²²⁴ INDY, Vincent d', [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *art. cit.* (26 mars 1904), n° 13, p. 394.

²²⁵ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *art. cit.* (2 avril 1904), n° 14, p. 421.

²²⁶ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Où en est la musique française ? », par P. Maudru, *Comœdia*, 22^{ème} année (9 mars 1928), n° 5541.

²²⁷ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *art. cit.*, p. 421.

²²⁸ *Ibid.*, p. 421-422.

²²⁹ « le sens si classique et si français de l'équilibre et de la mesure » (DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 367).

l'esthétique du drame musical mais dans lesquelles la musique accompagne le drame²³⁰. Les grands musiciens français, tels que Rameau, Méhul, Grétry ou Berlioz s'inscrivent dans cette vision plus générale de la musique lyrique. Si Dukas estime qu'ils font la fierté de leur pays, la question de la nationalité n'intervient pas dans ses opinions.

4.2. Rameau, la recherche de l'expression

À la redécouverte de Rameau

À la fin du XIX^e, après la redécouverte de l'art de Bach, la réhabilitation de Gluck notamment par Berlioz, les musiciens français s'intéressent à la musique de « notre grand Rameau [...] »²³¹. Bien que son œuvre ne soit pas tombée dans l'oubli, c'est après 1870 que le compositeur est à nouveau reconnu nationalement²³². Dans un article « Pour un maître français : Jean-Philippe Rameau » de 1894, Dukas, à la suite de Magnard²³³, souhaite une « une édition sérieusement établie de ses œuvres²³⁴ » afin que « le goût de Rameau se [répande] davantage parmi les musiciens [...] »²³⁵. L'année suivante, les éditions Durand entreprennent ce travail auquel Dukas participe. Sous la direction de Camille Saint-Saëns, il révisé *Les Indes Galantes* (1735), *La Princesse de Navarre* (1745), *Les Fées de Ramire* (1745), *Nélée et Myrthys* ainsi que *Zéphyre*²³⁶. Absent des scènes lyriques, ce sont les concerts qui lui permettront de s'exprimer sur trois œuvres : les tragédies lyriques d'*Hippolyte et Aricie* (1733) et *Castor et Pollux* (1737) ainsi que l'opéra-ballet des *Indes Galantes*.

En considérant les œuvres de Rameau dans leur ensemble, Dukas revient brièvement sur le genre selon lui désuet de l'opéra-ballet :

C'est un genre d'ouvrage en soi bien hybride que ce mélange de comédie et d'entrechats répartis en actes ou *entrées* indépendantes que relie entre elles le fil ténu d'un prologue allégorique. Il répondait au goût de la société d'alors pour les divertissements légers additionnés d'un soupçon d'intrigue et de sentiment. De notre temps, il paraîtrait insupportable

²³⁰ Cf. notamment *infra* I^{ère} partie : Paul Dukas : critique du théâtre lyrique, 5.7.3. *Prométhée* et *Pénélope* de Fauré, p. 183-185.

²³¹ DUKAS, Paul, « E. Chabrier – A. Magnard », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1899), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 458.

²³² Cf. FAUQUET, Joël-Marie, « Rameau, Jean-Philippe », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e*, *op. cit.*, p. 1036-1037.

²³³ Cf. MAGNARD, Albéric, « Au jour le jour. Pour Rameau », *Le Figaro* (29 mars 1894), n° 88, p. 1-2.

²³⁴ DUKAS, Paul, « Pour un maître français : J.-Ph. Rameau », *art. cit.*, p. 196.

²³⁵ *Ibid.*, p. 192.

²³⁶ Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 106.

au moins dans toute sa durée, les quatre petites pièces dont se composent les *Indes Galantes* étant parfaitement insipides²³⁷.

Ainsi que sur celui de la tragédie lyrique :

Rameau, uniquement musicien, mais musicien de génie, ne paraît pas s'être soucié autrement des singuliers compromis entre la *tragédie* et l'*opéra-ballet* que présentaient presque à chaque scène les livrets qu'on lui fournissait. Il ne paraît pas avoir été autrement gêné par ces mélanges de drame et de divertissement qui sont alors la caractéristique de l'opéra²³⁸.

Cependant ces deux grands genres lyriques convenus à l'époque de Rameau ne cachent pas la grandeur du compositeur : « Il faut lire et entendre, en effet cette étonnante musique pour "redécouvrir" et pour comprendre le génie du compositeur dijonnais dans tout ce qu'il eut d'éloquent, de charmant et de grandiose²³⁹ ». C'est tout en étudiant l'origine de l'opéra français, que Dukas loue l'expressivité du compositeur à une époque où l'opéra est, avant tout, un divertissement destiné à enchanter les spectateurs.

Rénovation du langage musical

Dans sa quête d'expressivité Rameau « rénova la musique de son temps²⁴⁰ ». C'est en cherchant à peindre le plus fidèlement possible chaque scène, que le musicien fait preuve d'une imagination inépuisable. La deuxième entrée des *Indes Galantes*, *Les Incas du Pérou* « contiennent des chœurs et des airs de danse qui peuvent compter parmi les plus remarquables du maître français, tant pour l'invention rythmique et la hardiesse de leur harmonie que pour la recherche de la couleur et de l'expression lyrique²⁴¹ ». Rameau a cherché une certaine vérité d'accent dans l'expression, à souligner les caractères, les sentiments des personnages et leurs contrastes. Ainsi dans *Hippolyte et Aricie*, à la scène 7 de l'acte III, « Puissant maître des flots », la douleur de Thésée, convaincu de la culpabilité de son fils Hippolyte est décrit par un accompagnement instable, scène dans laquelle, le « lyrisme pittoresque n'est pas sans faire songer à certaines pages de Wagner²⁴² » selon Dukas.

²³⁷ DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 février 1904), n° 8, p. 66.

²³⁸ DUKAS, Paul, « Mozart et Rameau », *La Revue Hebdomadaire* (mai 1901), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 546.

²³⁹ DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (14 mars 1903), n° 11, p. 89.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau] », art. cit., p. 66.

²⁴² DUKAS, Paul, « Mozart et Rameau », art. cit., p. 547.

Les racines de l'art lyrique

Dans les articles consacrés à Rameau, Dukas souligne l'influence qu'il exerce encore sur la musique lyrique contemporaine :

La surprenante grandeur de Rameau au milieu des musiciens de son temps et la somme prodigieuse d'invention musicale qu'on doit lui attribuer. Ce grand homme, qui eut tout à créer, puisqu'il n'emprunta et ne voulut emprunter rien à ses devanciers, et qu'il fit son éducation presque seul, est l'authentique inventeur de maintes formes mélodiques et harmoniques qui nous sont parvenues, par ses successeurs plus ou moins transformées, mais néanmoins encore reconnaissables et dont la musique dramatique vit encore aujourd'hui²⁴³.

Le récitatif et la prosodie de Rameau semblent presque contemporains :

À certains égards, le récitatif de Rameau est supérieur, comme liberté de rythme et vérité d'accent, non seulement à la psalmodie conventionnelle du *recitativo secco* de l'école italienne, mais aussi au récitatif trop souvent emphatique et déclamatoire de l'école de Gluck. La richesse et la recherche presque perpétuelle de l'harmonie qui le soutient le rapprochent beaucoup du récitatif de l'école moderne, dont les formes tendent à se fondre de plus en plus dans celles de la mélodie rythmique. On tend ainsi à retourner au principe que Rameau a appliqué avec un si constant bonheur. L'air, dans ses œuvres, se mêle aux récits de telle sorte qu'on n'est que très rarement choqué, comme on l'est si désagréablement dans les plus belles scènes de Gluck, par la brusque succession des deux formes. Cela tient à ce que le récit est toujours mesuré, quoique la mesure s'en prête avec beaucoup de souplesse à toutes les nécessités de la déclamation²⁴⁴.

Le traitement de la prosodie, de la déclamation associé à la recherche de couleur et de vérité d'expression font de la musique de Rameau un fondement de la musique lyrique. Si musicalement, Rameau ne paraît pas très distant du « sublime chantre d'*Alceste*²⁴⁵ », il semble évident pour Dukas, qu'il lui a servi de modèle :

Rameau fut surtout musicien et, comme tel, il se préoccupa surtout d'ajouter à son instrument de nouvelles cordes dont il put tirer des effets inconnus. De la sorte, Gluck trouva chez Rameau plus d'une expression musicale qu'il sut s'approprier et accommoder au but qu'il poursuivait. Mais Rameau en demeure le premier inventeur. [...] D'ailleurs, Gluck lui-même convenait qu'il avait beaucoup appris en écoutant Rameau²⁴⁶.

²⁴³ DUKAS, Paul, « Pour un maître français : J.-Ph. Rameau », *art. cit.*, p. 194.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 195.

²⁴⁵ DUKAS, Paul, « Mozart et Rameau », *art. cit.*, p. 545.

²⁴⁶ DUKAS, Paul, « Pour un maître français : J.-Ph. Rameau », *art. cit.*, p. 194.

Le 23 février 1903 Debussy publie sa « Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck²⁴⁷ » dans laquelle il « fait campagne contre Gluck, en l’opposant à Rameau²⁴⁸ ». Dukas, dont l’avis est différent, lui répond trois semaines plus tard, sans directement faire allusion aux propos de son ami :

Que le génie de Rameau soit plus lyrique et plus musical que celui de Gluck ; que celui de Gluck soit plus intellectuel et plus dramatique que celui de Rameau, peu importe, au fond. Si, dans l’expression, même, Rameau, parlant sa langue maternelle, trouve des inflexions plus naturelles et des tours mélodiques plus frappants que n’en rencontre le plus souvent Gluck, préoccupé davantage de déclamation que de prosodie, et composant sur un texte étranger, il n’y a rien à cela de trop surprenant. Pour faire la part égale aux deux maîtres, il serait peut être juste de leur attribuer les mérites qu’ils ont le droit de revendiquer, chacun séparément. Rameau rénova la musique de son temps sans viser à lui donner un art théâtral nouveau. Gluck ne prétendit à rien qu’au titre de révolutionnaire dramatique. Ce sont deux gloires différentes. Elles s’équivalent²⁴⁹.

Gluck demeure toutefois selon Dukas, comme dramaturge et comme poète, incomparablement au-dessus de Rameau²⁵⁰.

La vérité d’expression des tragédies lyriques de Gluck que nous avons vu ultérieurement est héritée de Rameau. Ce musicien « épris d’humanité vraie²⁵¹ » est le premier à développer « la justesse et la profondeur de son sentiment dramatique [...]»²⁵². Comme Gluck, Rameau représente à cet égard un exemple pour les musiciens contemporains. Mais si son œuvre recèle encore des beautés indéniables, l’intérêt de son art dramatique réside plus particulièrement dans l’influence qu’il exerça sur Gluck.

L’attention que Dukas porte à Rameau diffère ainsi sensiblement de celle de Debussy. S’ils s’accordent tous deux sur le génie du compositeur français (on retrouve en effet les mêmes expressions dans les écrits de Debussy pour qualifier la musique de Rameau notamment celles « d’accents justes²⁵³ », de « pure tradition française²⁵⁴ », ils voient tous

²⁴⁷ DEBUSSY, Claude, « Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck » *Gil Glas* (23 février 1903), *Monsieur croche et autres écrits*, op. cit., p. 100-103.

²⁴⁸ GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, op. cit., p. 310.

²⁴⁹ DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Castor et Pollux* Jean-Philippe Rameau] », art. cit., p. 89.

²⁵⁰ Cf. DUKAS, Paul, « Pour un maître français : J.-Ph. Rameau », art. cit. ; « Les Concerts [*Castor et Pollux*] », art. cit..

²⁵¹ DUKAS, Paul, « La Musique du XV^e au XVIII^e siècle », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mars 1896), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 309.

²⁵² DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau] », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1894), p. 148.

²⁵³ DEBUSSY, Claude, « À la Schola Cantorum », *Gil Blas* (2 février 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 91.

²⁵⁴ *Ibid.*

deux en lui « une des bases les plus certaines de la musique »), Debussy rejette la musique de Gluck, déplore son influence sur la musique française²⁵⁵ et loue celle de Rameau.

4.3. Des maîtres oubliés

Le peu de représentations contemporaines des œuvres lyriques françaises créées au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles n'ont pas permis à Dukas de développer publiquement son opinion. Toutefois nous savons qu'il regrette que personne n'ait remis en scène les ouvrages délaissés des figures emblématiques de l'opéra-comique, de « Grétry²⁵⁶, Monsigny²⁵⁷, Dalayrac, Philidor²⁵⁸ et de tant d'autres, « dont quelques-uns sont exquis de musique et beaucoup fort amusants comme pièces [...] »²⁵⁹ ».

En effet des *Deux avars* (1770), opéra-comique de Grétry, Dukas goûte « l'art avec lequel il fouille les paroles et les situations [qui] lui inspire souvent d'amusantes trouvailles²⁶⁰ » dans une partition qui compte « nombre de pages ravissantes²⁶¹ ». La musique de Grétry est un agréable divertissement :

Grétry, dont l'écriture est aussi faible et lâchée que possible, n'en est pas moins un musicien moins intéressant à connaître et à écouter : il a, à défaut de savoir, la grâce aisée et spirituelle, la verve moliéresque, la fraîcheur mélodique et la vérité d'accent qui conviennent au genre de la comédie. La forme dans laquelle il écrivait se prêtait facilement à son aimable négligence²⁶².

Monsigny génère le même type de remarque : « La voix sincère et tendre de Monsigny nous touche encore profondément malgré la gaucherie avec laquelle il s'exprime²⁶³ ».

En revanche, Dukas admire plus sérieusement la musique de Méhul²⁶⁴ : *Joseph* (1807) offre les « beautés sévères des chefs-d'œuvre authentiques [...] ». Ce drame mêlé de chant est

²⁵⁵ Cf. DEBUSSY, Claude, « Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C.W. Gluck », *art. cit.*, p. 100-103.

²⁵⁶ André Ernest Modeste GRÉTRY (1741-1813), son œuvre majeure est *Richard Cœur de Lion* (1784).

²⁵⁷ Pierre Alexandre MONSIGNY (1729-1817).

²⁵⁸ François-André Danican PHILIDOR (1726-1895).

²⁵⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Vieux opéras-comiques] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVIII (6 juillet 1895), n° 163, p. 147.

²⁶⁰ DUKAS, Paul, « *Le Déserteur* de Monsigny, *Les Deux Avars* de Grétry », *La Revue Hebdomadaire* (juillet 1893), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 128.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, L (4 juillet 1896), p. 148.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Étienne Nicolas MÉHUL (1763-1817) est un compositeur français qui a écrit de très nombreux opéras mais également des symphonies, des ouvertures, des sonates pour piano et beaucoup de musique vocale.

« une des productions les plus nobles que le génie musical français, sous l'impulsion vigoureuse de Gluck, ait jamais enfantées. C'est une œuvre d'une unité admirable, la plus complète assurément, d'un musicien qui sut parfois s'élever jusqu'au niveau de son modèle²⁶⁵ ».

Ces maîtres oubliés demeurent eux-aussi des modèles de sincérité et de vérité pour le compositeur contemporain.

4.4. L'opéra et l'opéra-comique au XIX^e siècle

Les Troyens d'Hector Berlioz mis à part, Dukas a peu commenté la musique lyrique française du XIX^e siècle. Cette période de l'histoire musicale l'intéresse peu. Aucun article concernant Auber, Adam, Halévy, juste une nécrologie de Gounod, qui est pourtant une figure éminente de l'art lyrique français durant sa jeunesse. C'est à travers quelques chroniques d'ordre général telles « Musique et comédie » (1894) ou « L'opéra-comique » (1898) que Dukas livre sa pensée.

L'opéra-comique

Dukas s'exprime peu sur le sujet, car le genre et l'esthétique de l'époque ne sont plus, selon lui, ni d'actualité, ni utile à l'art lyrique contemporain. Son opinion est sans appel. Il considère que l'héritage de l'opéra-comique français du milieu du XVIII^e siècle est enseveli « sous les rossinismes et les meyerbeerismes de toutes sortes²⁶⁶ » pour devenir « l'échantillon le plus parfait de sottise qu'on puisse trouver dans les annales du théâtre universel²⁶⁷ ». Sous l'influence de Rossini et de l'italianisme, la vérité et le naturel de « la noble tragédie lyrique de Gluck²⁶⁸ » et de « la touchante et fine comédie de Monsigny et de Grétry²⁶⁹ », laissent place aux artifices stériles :

Après Rossini, dont le génie eut sur notre école nationale une influence désastreuse, c'en fut bien fini de cette grâce aimable et spirituelle. Sans pouvoir, prendre au maître italien sa

²⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Joseph d'Étienne Méhul] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (17 juin 1899), n° 23, p. 211.

²⁶⁶ DUKAS, Paul, « L'Opéra-comique », *art. cit.*, p. 425.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ DUKAS, Paul, « L'Opéra-comique », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1898), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 425.

²⁶⁹ *Ibid.*

verve endiablée et son pailletage éblouissant, on s'empara de ses formules faciles, de ses redondances italiennes, de ses effets d'instrumentations brillants, mais souvent grossiers. De pâles succédanés de l'opéra-bouffe remplacèrent la comédie lyrique française²⁷⁰.

Bien que le genre soit très diversifié, « gai avec Auber et Adam, sentimental et poétique avec Félicien David et ses imitateurs, mélodramatique avec Hérold et Halévy, bourgeois et larmoyant avec Victor Massé et Ambroise Thomas²⁷¹ », il s'éloigne de plus en plus de l'esthétique de Gluck et de Méhul pour « devenir cette sorte d'opéra avec parlé dont *Carmen*²⁷² et *Mignon*²⁷³ sont des types si caractéristiques²⁷⁴ ».

Ambroise Thomas

Ambroise Thomas est directeur du Conservatoire lorsque Dukas y étudie de 1880 à 1889. Bien que l'enseignement du Conservatoire soit régulièrement décrié par la critique²⁷⁵, Dukas nuance ses propos. Il estime que si l'enseignement n'empêche pas l'éclosion de nouveaux talents, « le véritable artiste doit se former lui-même et être son propre éducateur²⁷⁶ ». Quelles que soient ses remarques sur l'institution, Dukas n'en a jamais désapprouvé les acteurs. Il deviendra même sous la direction de Fauré, professeur de la classe d'orchestre en 1909²⁷⁷. L'année suivante, nommé membre du Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire, il devient inspecteur de l'enseignement musical²⁷⁸. Une fonction qu'il exerce durant dix-neuf ans. En 1926, il dirige la classe de composition de l'École normale de musique et obtient deux ans plus tard le même poste au Conservatoire.

Seuls deux articles (le prologue de *Françoise de Rimini* (1874) et une nécrologie du compositeur) dévoilent la désapprobation de Dukas pour l'esthétique de Thomas. Si les mots

²⁷⁰ DUKAS, Paul, « Musique et comédie », *art. cit.*, p. 201.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 425-426.

²⁷² *Carmen* (1875), opéra-comique en quatre actes de Georges Bizet sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, d'après la nouvelle de Prosper Mérimée, dans lequel le parlé alterne avec les numéros chantés. Par la suite Guiraud a écrit des récitatifs à la place des dialogues parlés.

²⁷³ *Mignon* (1866), opéra-comique en trois actes et cinq tableaux d'Ambroise Thomas sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après le roman de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), présente de nombreux dialogues parlés (actes I et III) avec numéros musicaux, des tableaux entièrement musicaux (acte II, deuxième tableau) et des mélodrames.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 426.

²⁷⁵ Cf. GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 293-294.

²⁷⁶ DUKAS, Paul, « Projets avortés », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XV (26 août 1893), p. 626.

²⁷⁷ Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 255.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

du critique sont sans concession pour *Françoise Rimini*, « une indigeste partition²⁷⁹ », ils sont plus nuancés sur l'ensemble de la carrière du musicien :

Il a connu toutes les gloires officielles, savouré l'ivresse de tous les succès, et les tristesses qui ont pu traverser sa vie n'ont été que l'ombre de ses joies, ses déboires le sommeil de sa bonne fortune. Mais cette popularité, conquise par son travail, semblait la juste consécration des efforts d'un artiste qui fut probe et sincère, et dont le goût personnel pouvait se conformer à celui du grand public sans calculs intéressés et sans sacrifices de convictions²⁸⁰.

Son style musical, hérité de son éducation italienne et influencé par Gounod dénote un compositeur « plus doué de qualités aimables que de puissance dramatique » qui eut toujours « plus d'élégance que de grandeur et plus de souplesse que d'invention²⁸¹ ». Toutefois, le succès universel de son œuvre maîtresse, *Mignon* (1866) montre « l'expression complète de ce qu'il portait de meilleur en lui. [...] elle a fait la gloire de son auteur pendant son vivant et la prolongera après sa mort²⁸² ».

Charles Gounod

Dukas n'a rédigé qu'un article nécrologique sur Gounod. Si le ton reste aimable envers le compositeur, l'écrit révèle les divergences esthétiques des deux hommes, si ce n'est la rancune conservée pour celui qui « se mit en quatre pour [l']empêcher²⁸³ » d'obtenir le prix de Rome. Si Dukas ne nie pas la puissance expressive de sa musique, il en conteste la sincérité : « Les accents qu'il a prêtés à Faust, à Marguerite, à Juliette, à Roméo, restent définitifs pour tous ceux qui cherchent avant tout dans la musique l'écho de leur propre sentiment plutôt que l'expression exacte de la nature d'un personnage déterminé²⁸⁴ ».

Son tempérament musical marqué par des « qualités de charme et de grâce séduisante » l'éloigne de l'expression dramatique et humaine du drame et des personnages :

L'immense majorité des auditeurs demeure peu sensible à la vérité dramatique du théâtre chanté. Pourvu que la musique qui accompagne l'action la séduise, elle n'en demande point davantage : la fortune des opéras de Gounod s'explique en partie par ceci. Nulle musique,

²⁷⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Prologue de *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLV (février 1896), p. 310.

²⁸⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Ambroise Thomas] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLV (février 1896), p. 780-781.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 782

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 30

²⁸⁴ DUKAS, Paul, « Charles Gounod », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 139.

en effet, n'est plus séduisante. Les caressantes mélodies que le maître a répandues à profusion dans son œuvre expriment si merveilleusement les sentiments qui, pour le plus grand nombre, accompagnent la notion de passion, qu'elles sont devenues, en passant par bien des bouches, le langage de la passion même²⁸⁵.

Si le grand compositeur lyrique qu'est Gounod ne retient pas davantage l'attention du critique, le plus illustre compositeur français du XIX^e, Hector Berlioz fait quant à lui l'objet de nombreux écrits tant à propos de ses créations symphoniques et chorales que lyriques avec *Les Troyens*.

4.5. Hector Berlioz, une musique française audacieuse et sincère

La musique de Berlioz

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la musique de Berlioz connaît un vif succès et Dukas y consacre de nombreux articles : sur le *Requiem* (1837), *Roméo et Juliette* (1839), *La Damnation de Faust* (1846), *L'Enfance du Christ* (1854), et *Les Troyens*, dans lesquels son admiration et son respect pour celui qu'il estime comme le plus grand compositeur français du XIX^e siècle²⁸⁶ sont sans cesse réitérés : « Nul plus que nous n'aime et n'admire Berlioz [...] »²⁸⁷. Pourtant l'opinion de Dukas sur la musique de Berlioz est mitigée. Plusieurs idées sont récurrentes, tout d'abord la notion de disparités de style, le manque d'unité, l'hétérogénéité de ses œuvres fluctuantes entre la « gaucherie »²⁸⁸ et le génie : « Si Berlioz a rarement du talent, il a presque toujours du génie ; or, entre la correction du talent et l'inhabileté du génie, nous n'hésitons pas une seconde »²⁸⁹ :

Il y a, en effet, un bon et un mauvais ou plutôt un exécrationnel Berlioz [...]. Le talent de Berlioz est, en effet, en rapport étroit avec son inspiration par un des plus extraordinaires phénomènes dont l'histoire de l'art nous offre l'exemple : lorsque l'inspiration lui fait défaut, il ne sait en masquer le vide par aucune de ces habiletés de praticiens [...]. De plus, une des qualités les plus admirables de Berlioz, selon nous, et l'un des signes les plus certains de son génie étant le mépris de ce qu'on est convenu d'appeler *le goût* en art, ce manque de goût qui

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », *La Revue Hebdomadaire* (juillet 1892), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 45.

²⁸⁷ DUKAS, Paul, « *L'Enfance du Christ* », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1892), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 78.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

l'entraîne aux plus nobles audaces, le conduit aussi bien par une même pente, aux pires aberrations et aux plus pitoyables faiblesses quand son génie ne le soutient plus²⁹⁰.

Par contre Dukas se montre pleinement séduit par « la richesse d'inventivité orchestrale²⁹¹ » du compositeur, « la puissante individualité et l'incroyable faculté du maître²⁹² », l'ampleur dramatique de ses ouvrages, le *Requiem* « est une œuvre résolument et franchement dramatique [...] »²⁹³. D'ailleurs « tout avec Berlioz, symphonie, oratorio, musique religieuse devient drame²⁹⁴ ». Dukas admire surtout sa sincérité et son intégrité :

Les défauts de Berlioz ne sont que relatifs, et ses qualités sont absolues : nous prenons cet homme de génie tel qu'il est, et nous ne perdons pas de vue que si chez lui l'expression est parfois inférieure à l'idée, l'idée part toujours d'une âme passionnée et sincère et d'un esprit profondément épris d'idéal²⁹⁵.

Les Troyens, une œuvre inspirée

À la fin du XIX^e siècle *Les Troyens* sont toujours représentés scindés en deux et suivent les divisions et coupures de 1863. La première partie, *La Prise de Troie*, est créée pour la première fois à l'Opéra en 1899 ; auparavant *Les Troyens à Carthage* sont montés en 1892 sur la scène de l'Opéra-Comique. Fidèle aux aspirations originales de Berlioz, Dukas n'aura de cesse de réclamer l'exécution intégrale des *Troyens*. En 1892, il se désole : « Au lieu de nous rendre la conception du maître dans son intégralité, au lieu de montrer son œuvre avec une conviction qui eût été digne de son fier génie, on s'est encore contenté de demi-mesures et l'on a joué les *Troyens* avec la plupart des coupures et des transformations qui les avaient défigurés il y a trente ans²⁹⁶ ». En 1898, il s'indigne :

Aurons-nous jamais la *Prise de Troie* et les *Troyens* à l'Opéra avec des chanteurs et une mise en scène dignes des chefs-d'œuvre ? On en parle encore, mais on en parle depuis longtemps !... Qui réalisera la pantomime de la *Chasse royale*, cette surprenante *peinture*

²⁹⁰ DUKAS, Paul, « Le Requiem de Berlioz », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 170-171.

²⁹¹ DUKAS, Paul, « Haydn et Berlioz », art. cit., p. 606.

²⁹² DUKAS, Paul, « Le Requiem de Berlioz », art. cit., p. 170.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ DUKAS, Paul, « *Roméo et Juliette*, d'Hector Berlioz », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1894), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 234.

²⁹⁵ DUKAS, Paul, « *L'Enfance du Christ* », art. cit., p. 79.

²⁹⁶ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », art. cit., p. 47.

musicale, comme Berlioz l'aurait rêvé ? Voilà pourtant pour un metteur en scène comme M. Gailhard²⁹⁷ une occasion de faire quelque chose de grandiose, ou tout au moins de peu banal²⁹⁸.

En 1899, il persiste :

Berlioz avait conçu *La Prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage* comme un seul ouvrage, destiné à produire une impression grandiose par son importance même [...]. Il est hors de doute que si l'on représentait dans la même soirée *La Prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*, autrement dit plus simplement « *Les Troyens* » nous verrions cette admirable création du génie latin sous un tout autre jour et nous nous rendrions mieux compte de ses imposantes proportions²⁹⁹.

Le livret des *Troyens* est une fois de plus l'occasion pour le critique d'affirmer quelques conceptions générales. Tiré en partie de l'*Énéide* de Virgile, le poème des *Troyens* est animé « d'un grand souffle épique [...] »³⁰⁰. Mais sans doute aveuglé par son admiration, Dukas estime que Berlioz n'a pas su accorder son livret aux nécessités de la scène lyrique :

Il aurait été, en bien des endroits, préférable que ce poème se conformât davantage aux lois du drame et développât le caractère des personnages suivant la logique de la scène [...]. Il en résulte que le poème des *Troyens* est plus lyrique que dramatique, et que son ensemble laisse plutôt l'impression d'une suite de tableaux dramatiques que d'une action scénique graduellement développée. Quant aux vers, ils ont de la clarté, c'est tout ce qu'on en peut dire, et ils ne valent guère que par la musique qui y est adaptée³⁰¹.

Dukas préférera retenir et mettre en avant la démarche sincère et la volonté artistique de Berlioz, qu'il offre en exemple à une époque où il juge ses propres contemporains plus soucieux de succès que d'art³⁰² : « Dans sa pensée, tout devait être “grand et fort” dans son œuvre. Nul souci d'effets mesquins, nulle préoccupation des soi-disant *exigences* du public³⁰³ ».

²⁹⁷ Pierre (dit Pedro) GAILHARD (1848-1918), chanteur lyrique basse, puis directeur de l'Opéra avec Jean Ritt de 1884 à 1892, avec Eugène Bertrand de 1893 à 1900 et seul de 1901 à 1907. Il a notamment mis en scène *Ascanio* de Camille Saint-Saëns en 1890, *Astarté* de Xavier Leroux en 1901, *Armide* de Christoph Willibald Gluck en 1905 et *Ariane* de Jules Massenet en 1906.

²⁹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique Musicale [Fragments des *Troyens* et de la *Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, I (décembre 1898), p. 277-278.

²⁹⁹ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, I (décembre 1899), p. 126.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 125.

³⁰¹ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », *art. cit.*, p. 48.

³⁰² Cf. *infra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *L'opéra une musique de théâtre*, p. 114-118.

³⁰³ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », *art. cit.*, p. 40.

Héritier de Gluck, Berlioz compose un drame dans lequel la musique est subordonnée au texte, « un opéra qui ne diffère pas sensiblement, comme contexture, d'*Armide* ou d'*Iphigénie en Tauride*³⁰⁴ » :

Tout dans son ouvrage porte les marques d'une constante soumission aux nobles traditions de ce grand Gluck qu'il ne cessa d'admirer avec ferveur. Il l'a largement imité en restant cependant lui-même, et l'on pourrait citer telle page de son œuvre que le chantre d'*Iphigénie* eût signée des deux mains³⁰⁵.

Berlioz a fait primer dans *Les Troyens* le drame sur la musique. Dukas ne partage pas ce choix esthétique et regrette qu'après avoir « mis le drame dans la symphonie³⁰⁶ », dans *Roméo et Juliette* par exemple, sa musique perde au théâtre une grande partie de sa puissance dramatique :

Dès qu'il s'agissait de drame effectif, l'optique de Gluck lui redevenait nécessaire et il subordonnait, d'instinct, l'économie et les divisions de son œuvre aux exigences de la musique vocale : il voyait d'avance sa partition à travers l'enfilade de chœurs, de duo, d'airs et de récitatifs obligés qui composent la matière traditionnelle de l'opéra. Et, tout impatient qu'il fût, dans la symphonie, du joug de la forme, il l'acceptait volontiers ici³⁰⁷.

Le compositeur des *Troyens* s'est sciemment « limité par la forme, et par une forme étroite qu'il considère comme une nécessité³⁰⁸ ». Contrairement à Wagner, le drame de Berlioz n'est pas fondé sur la musique :

Le style adopté, dans le drame lyrique, par Berlioz diffère assez sensiblement de celui dont il écrivait pour le concert. Déjà, dans *Benvenuto Cellini*³⁰⁹, on peut apprécier cette différence ; elle consiste surtout dans la prédominance voulue et recherchée de l'élément vocal sur l'élément instrumental. Le disciple de Beethoven, ici, cédait le pas au disciple de Gluck, de Weber et de Spontini. L'orchestre, cet instrument merveilleux, auquel Berlioz avait fait rendre tous les effets imaginables de douceur ou de force, et qu'il maniait en maître absolu, l'orchestre dont il avait à tel point enrichi l'organisme, passait au rang de personnage secondaire. Car

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁰⁶ DUKAS, Paul, « À propos de la *Symphonie en Ré mineur* de César Franck », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p.152.

³⁰⁷ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 128.

³⁰⁸ *Ibid.*.

³⁰⁹ *Benvenuto Cellini* (1838) est un opéra seria en deux actes et quatre tableaux sur un livret de Léon Wailly et Auguste Barbier.

Berlioz n'avait pas, comme Wagner, pris son point d'appui dans la symphonie pour s'élever de là à une conception de théâtre toute musicale³¹⁰.

La conséquence d'une telle esthétique est, selon Dukas, qu'il n'y a pas dans *Les Troyens* « de drame, à proprement parler, mais une suite de tableaux lyriques, pathétiques ou décoratifs, dont chacun se laisse assez facilement isoler de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent³¹¹ ». Néanmoins l'œuvre lyrique de Berlioz émane d'un contexte différent que Dukas s'efforce de restituer. Mais le prisme wagnérien n'est pas loin :

Ne cherchons donc, dans l'œuvre [...], ce qui n'y est pas, ce qui n'y saurait être. Contentons-nous d'en admirer les beautés réelles : elles sont grandes et assez nombreuses pour faire de cette partition une des manifestations les plus pures et les plus imposantes de l'art musical français. Ne pensons ici ni à Wagner ni même au Berlioz de *la Damnation de Faust* ou du *Requiem*. Quoique l'auteur de *la Prise de Troie* se réclame de Shakespeare, ne pensons pas trop, non plus, à Shakespeare. Pensons plutôt à Virgile, de qui il se réclamait également ; et pensons davantage encore à Gluck, à Méhul et à Spontini³¹², qui sont ici ses vrais pères spirituels. Nous saisissons de la sorte l'authentique filiation de l'ouvrage ; nous serons mieux préparés à en goûter la véritable expression et à en mesurer avec justesse la portée artistique³¹³.

Malgré tout Dukas apprécie la principale préoccupation de Berlioz, « d'avoir voulu composer un ouvrage de haut style dramatique³¹⁴ ».

L'inspiration antique

Dukas décèle dans *Les Troyens* un caractère antique. Il s'agit d'une part de la restitution des moyens, avec l'utilisation des modes et des rythmes antiques, mais aussi de l'esprit. La valeur antique est un concept artistique qui réside dans la pureté se dégageant de certains passages. Ainsi on retrouve sous sa plume la réitération de termes relatifs à la pureté, la profondeur, au charme et à l'expression vraie : la scène d'Énée faisant ses adieux à Ascagne au premier acte est « vraiment une inspiration de la plus touchante beauté, de

³¹⁰ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 127.

³¹¹ *Ibid.*, p. 129.

³¹² Gaspare Luigi Pacifico SPONTINI (1774-1851), compositeur italien qui arrive à Paris en 1803, ses trois tragédies lyriques, *La Vestale* (1807), *Fernand Cortez* (1809) et *Olimpie* (1819), lui permette de s'imposer comme le maître du genre.

³¹³ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 128-129.

³¹⁴ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », art. cit., p. 47.

l'expression la plus contenue et la plus vraie ; impossible de l'entendre sans être ému : c'est d'une pureté digne de l'antique et d'une tendresse qui va droit au cœur³¹⁵ ».

Dukas admire également le grand cortège qui ouvre le second acte de *La Prise de Troie*. La musique y exprime « à merveille le caractère à la fois guerrier et sacerdotal de la scène qu'il accompagne » :

Berlioz en digne élève de Lesueur³¹⁶, s'est souvenu ici des idées de son maître sur l'application, à la musique moderne, des modes et des rythmes de la musique antique³¹⁷ [...] [et] l'a fait entrer dans le domaine des réalités musicales. Ce cortège est un des morceaux de la partition qui me semblent avoir le plus de caractère et de grandeur³¹⁸.

La musique de ce passage dégage une « impression vraiment virgilienne [...] Il n'est personne qui n'ait senti passer, en l'écoutant, le souffle souverain du génie³¹⁹ ! »

Fidèle à ses convictions, Dukas goûte les passages où la musique exprime avec force les sentiments des personnages : Au cinquième acte des *Troyens à Carthage*, l'expressivité de la musique donne un caractère grandiose à l'œuvre :

[L'acte est] tout entier rempli par la douleur de Didon, par ses regrets, par son désespoir, par ses imprécations, ses adieux et sa mort. Chaque phase des souffrances de la reine délaissée est ici marquée en traits d'une sûreté et d'une profondeur admirable. Berlioz a senti son personnage en grand musicien et en grand artiste et il en a fait une figure inoubliable. Il a rendu ce déchirement d'un noble cœur anéanti et torturé par la trahison d'un parjure avec une intensité de passion devant laquelle il est impossible de rester froid³²⁰.

Dans *La Prise de Troie*, il admire l'air de Cassandra : un « véritable sanglot mélodieux, d'une véhémence tragique incomparable³²¹ ». Puis au début du troisième acte, la rencontre entre Énée et le spectre d'Hector :

Rien ne peut rendre l'expression héroïque et désolée de ce moment du drame. La musique très simple et très libre à la fois qui accompagne cette scène a un caractère tellement noble en son étrangeté, chaque accent en est si frappant que l'on ne sait trop ce que l'on doit le

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Jean-François LESUEUR (1760-1837), compositeur et théoricien, maître de composition de Berlioz dès 1823, il devient son professeur de composition au Conservatoire en 1826.

³¹⁷ LESUEUR, Jean-François, *Notice sur la mélodie, La Rhythmopée et les grands caractères de la Musique Antique*, in GAIL, Jean-Baptiste, traduction de *L'Anacréon*, 1799.

³¹⁸ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *art. cit.*, p. 130-131.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*La Prise de Troie* d'Hector Berlioz] », *art. cit.*, p. 132.

plus admirer, de la grandeur de la conception poétique ou de la hardiesse de la réalisation musicale³²².

À l'inverse Dukas rejettent ceux trop conventionnels où il entrevoit l'influence du style de l'opéra-comique. À cet égard, il déplore l'utilisation de la musique militaire dans la grande marche troyenne au moment de l'entrée du cheval dans *La Prise de Troie*. Malgré son éclat, cette scène repose sur des idées « vulgaires et aussi peu en situation qu'il soit possible de l'imaginer³²³ ». La recherche de l'effet dramatique prime ici sur l'expression et apparaît à Dukas comme le résultat de l'influence de Spontini et même un peu celle de Meyerbeer³²⁴.

Si l'opéra de Berlioz « contient des inégalités et des faiblesses, [il] n'en est pas moins par endroits d'une envolée toute géniale et d'une noblesse souveraine³²⁵ ». *Les Troyens* « restent une des plus fières productions de la musique française, une de celles dont elle a le plus légitimement le droit de s'enorgueillir³²⁶ ». Si Dukas n'apprécie ni l'esthétique de Berlioz ni certaines influences visibles dans *Les Troyens*, il reste un grand admirateur du compositeur :

[Berlioz est] le plus grand compositeur français de ce siècle, malgré des inégalités dont il ne convient de ne parler qu'avec respect. Chacun reconnaît que si Berlioz a des défauts, il a des qualités qui les compensent largement ; que s'il a rarement du talent, il a presque toujours du génie, et que son tort le plus grave, son seul tort peut-être, est d'avoir paru croire que son génie, précisément, l'autorisait à se passer de talent³²⁷.

De même que les maîtres anciens, Berlioz demeure un modèle, non pour la forme de sa musique lyrique – souvent obsolète selon Dukas – mais pour le fond, l'esprit qui l'anime. Berlioz est alors comparable à Gluck dans la manifestation du sentiment vrai, si prompt à émouvoir :

C'est vers Gluck et ses successeurs, vers Berlioz, si injustement dédaigné comme dramaturge, que nous voudrions que le public les reprît avec nous ; celles-là sont pures et durables, parce qu'elles sont fondées, non sur le désir d'une réussite facile, mais sur les plus nobles aspirations, et qu'elles se manifestent en des œuvres dont la forme est souvent caduque, mais dont le fond demeure tout aussi intéressant qu'autrefois parce qu'elles procèdent d'un sentiment vrai et que leur style ne se modèle jamais sur le goût du vulgaire. C'en est assez pour qu'à défaut d'une actualité immédiate et d'une exacte correspondance à nos besoins présents

³²² *Ibid.*, p. 132-133.

³²³ *Ibid.*, p. 133.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », *art. cit.*, p. 50.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 45.

de drame symphonique, elles puissent encore, de par leurs hautes tendances, nous servir de modèle et d'objet d'admiration³²⁸.

Selon Bruneau, Berlioz « a sauvé la musique française et son influence bienfaisante se fait encore aujourd'hui sentir dans les œuvres de nos jeunes compositeurs³²⁹ ». Dukas considère également que les jeunes musiciens suivent l'exemple de Berlioz en semblant « revenir aux tendances primitives de notre race ; [en imitant] la belle indépendance de nos mélodies populaires, qui se moquent de la carrure et de la tonalité³³⁰ ». Sous cette impulsion « un art musical français est sur le point de se constituer. Malheureusement un gros obstacle subsiste : la division des esprits. Il nous manque un idéal commun qui fasse l'unité de nos préoccupations aussi bien esthétiques que sociales³³¹ ».

³²⁸ DUKAS, Paul, « *Les Huguenots* », *art. cit.*, p. 384.

³²⁹ BRUNEAU, Alfred, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *art. cit.*, p. 395.

³³⁰ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *art. cit.*, p. 422.

³³¹ *Ibid.*

5. Le théâtre lyrique contemporain

5.1. Préambules

Les critiques de Dukas reflètent la diversité de la musique contemporaine. Rapportée en sa qualité de critique musical, c'est la perception du compositeur sur le milieu socioculturel dans lequel il s'inscrit qui nous est transmise.

Les compositeurs face aux institutions : l'Opéra et l'Opéra-Comique

Quelle que soit l'opinion formulée sur une œuvre, Dukas s'indigne à de nombreuses reprises des grandes difficultés rencontrées par les compositeurs et leurs collaborateurs pour voir représenter leurs œuvres sur les scènes lyriques parisiennes. Bien que Dukas n'ait encore soumis aucune œuvre lyrique à la direction de l'Opéra, il est évident qu'il se sent concerné. Les jeunes compositeurs non encore reconnus sont les premiers à souffrir de ce problème. Certaines œuvres comme *La Femme de Claude* (1896) d'Albert Cahen³³² sur un livret de Louis Gallet, réussissent à se glisser « entre deux portes » en fin de saison sur la scène de l'Opéra-Comique. De ce dédommagement irrespectueux, les auteurs doivent-ils encore « s'estimer heureux que leur œuvre ait pris contact avec le public, même en des circonstances aussi peu favorables³³³ ».

Du reste, l'expérience et la réputation d'un compositeur n'évitent pas l'écueil de se faire repousser des scènes lyriques. Dukas s'indigne de l'affront qu'ont subi *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, « le chef-d'œuvre d'un maître dont la réputation est européenne³³⁴ », et *Gwendoline* de Chabrier. Deux œuvres qui ont dû attendre « le bon vouloir des différents directeurs qui se sont succédés à l'Académie nationale de musique³³⁵ », plus soucieux de rentabilité que d'art :

L'ouvrage de M. Saint-Saëns a dû attendre vingt-deux ans, avant de franchir les portes de notre Académie nationale de musique, tandis qu'elles s'ouvraient toutes grandes, durant ce temps, à des élucubrations de quinzième ordre ! N'est-ce pas à faire frémir ? Et si des œuvres signées d'un nom semblable subissent des stages tellement prolongés, qu'en sera-t-il pour les

³³² Albert CAHEN D'ANVERS (1846-1903) s'est beaucoup consacré à la musique vocale. Il compose un opéra-comique *Le Bois* (1880), un opéra *Le Vénitien* (1890) et un drame lyrique *La Femme de Claude* (1896).

³³³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (11 juillet 1896), n° 25, p. 238.

³³⁴ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1892), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 65.

³³⁵ *Ibid.*, p. 64-65.

productions de musiciens qui, moins heureux ou moins doués que M. Saint-Saëns, n'ont pas su se créer, en dehors du théâtre, une solide réputation³³⁶ ?

Dukas stigmatise la mauvaise volonté des directeurs en concluant dans sa chronique sur *Gwendoline* :

M. Chabrier a subi le stage à l'étranger qui semble à présent de rigueur pour tous les musiciens français ; sa *Gwendoline* est en règle ; elle a ses passeports de Belgique et d'Allemagne comme *Sigurd* ou *Samson et Dalila*. L'Opéra pouvait l'accepter³³⁷.

Les mêmes propos sont exprimés par Bruneau :

On s'aperçoit qu'il faudrait, pour imposer un nouvel ouvrage français à l'Opéra, dépenser autant d'efforts qu'il en fut fait, il y a quelques années, pour y imposer les ouvrages allemands. [...] on est obligé de le reconnaître et de le déplorer – pas une seule des œuvres que l'Académie nationale de musique a jouées sans qu'elles aient passé d'abord par une autre scène n'a été, depuis que le monument est bâti, maintenu au répertoire. L'honneur d'avoir monté *Faust*, de Gounod, reste au Théâtre-Lyrique ; l'honneur d'avoir monté *Sigurd*, de M. Reyer, reste au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et l'honneur d'avoir monté *Samson et Dalila*, de M. Saint-Saëns, reste au théâtre de Weimar³³⁸.

Les portes de l'Académie nationale de musique étant si compliquée à franchir, reste aux compositeurs la possibilité d'entendre leur œuvre et de la faire connaître au public, sous forme d'extraits, par le biais des concerts.

L'œuvre lyrique aux concerts : tremplin et doléances

Les concerts ont popularisé *Samson et Dalila* auprès des auditeurs parisiens³³⁹, rendant ainsi possible son accession à la scène. Ils ont permis au public d'affiner ses goûts et de perfectionner son éducation artistique en le déshabituant « des grossièretés rythmiques et harmoniques de tant d'opéras en vogue en se familiarisant avec toutes les délicatesses du style symphonique le plus élevé³⁴⁰ ». Toutefois Dukas constate qu'ils deviennent également difficiles d'accès pour les jeunes compositeurs. En mai 1895, Dukas revient sur ce phénomène

³³⁶ *Ibid.*, p. 65.

³³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Gwendoline* d'Emmanuel Chabrier] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XX (20 janvier 1894), n° 87, p. 466.

³³⁸ BRUNEAU, Alfred, « Renouveau », *Musiques d'hier et de demain*, op. cit., p. 224.

³³⁹ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », art. cit., p. 65.

³⁴⁰ DUKAS, Paul, « Musiciens russes – *Antar* de Rimsky-Korsakov », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 145.

de la vie musicale de l'époque à propos de l'audition d'un tableau de *William Ratcliff*, un drame lyrique de Xavier Leroux³⁴¹ sur un livret de Louis de Gramont³⁴² au concert Colonne :

On ne saurait trop le féliciter [M. Colonne] d'une telle initiative, les concerts étant à présent, pour les jeunes compositeurs, presque aussi difficiles à aborder que les théâtres. Le public ne peut que savoir gré à M. Colonne de faire une place, à côté des ouvrages consacrés, aux œuvres de musiciens français qui se sont révélés depuis quelques années et dont le nom n'avait encore pu parvenir jusqu'à lui. M. Leroux est parmi eux un des plus sérieusement doués et l'un de ceux qui ont le plus légitimement droit aux suffrages des artistes. L'acte de *William Ratcliff* que nous avons entendu témoigne d'une remarquable intuition de la scène musicale, et nous ne doutons pas qu'au théâtre il doive produire une forte et tragique impression³⁴³.

Mais les concerts ne sauraient faire oublier la vocation scénique des œuvres lyriques : « Il nous reste à souhaiter pour l'auteur qu'il n'ait pas trop à attendre la représentation de son œuvre [...] »³⁴⁴. *William Ratcliff* sera créé onze ans plus tard, en 1906, à Nice.

Pour un nouveau théâtre lyrique

Bien qu'étant d'un appui considérable pour les compositeurs, ces auditions ne sont pas la solution au problème et ne sont guère plus qu'une compensation. L'opéra étant perçu comme le genre par excellence, le point culminant d'une carrière, les artistes tout comme Dukas ne s'y trompent pas : « S'ils parviennent à forcer le seuil de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, et que leur œuvre réussisse, leur réputation est établie du coup parmi le grand public »³⁴⁵.

Dans les années 1890, l'idée d'un nouveau Théâtre lyrique plus dévoué aux jeunes compositeurs³⁴⁶ se propage. Dukas, en fervent partisan, y consacre quatre articles de 1893 à 1897³⁴⁷, tant il considère que la « nécessité d'un théâtre de musique indépendant devient de plus en plus impérieuse »³⁴⁸. C'est l'avenir de la musique lyrique française qui est en jeu :

³⁴¹ Xavier Henry Napoléon LEROUX (1863-1919) compose plusieurs opéras : *Évangéline* (1895), *Astarté* (1901), *La Reine Fiamette* (1903), *Le Chemineau* (1907).

³⁴² Louis Ferdinand de GRAMONT (1855-1912) : journaliste, auteur dramatique et librettiste, il a notamment écrit les livrets d'*Évangéline* et *Astarté* pour Xavier Leroux ; *Aphrodite* pour Camille Erlanger et coécrit celui d'*Esclarmonde* avec Alfred Blau pour Jules Massenet.

³⁴³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVI (11 mai 1895), n° 155, p. 309-310.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 311.

³⁴⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Cloche du Rhin de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, VIII (juillet 1898), p. 122-123.

³⁴⁶ Cf. *Le Ménestrel* (20 août 1893) n° 34, p. 270 ; *Le Ménestrel* (27 août 1893) n° 35, p. 275.

³⁴⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre Lyrique] », *La Revue Hebdomadaire* (9 septembre 1893) ; « Chronique musicale [Plus de Lyrique ?] », *La Revue Hebdomadaire* (10 juillet 1897) ; « Chronique musicale

On nous parle d'un mouvement musical manifestant des tendances hardies, et nous aimons à croire, non seulement qu'il existe, mais qu'il est aussi caractérisé et aussi irrésistible qu'on le dit. On nous montre la nouvelle génération musicale plus soucieuse que ses aînées d'indépendance et de vérité. On nous la fait voir toute disposée à s'affranchir des vieux errements et des séculaires routines de l'opéra [...]. À ces talents ignorés qu'on dit nombreux, à ces forces vives inemployées, il convient donc de faciliter la rude tâche d'une divulgation³⁴⁹.

Le jour où ce théâtre existera, « notre musique théâtrale prendra un essor inattendu, dont beaucoup de sceptiques auront la surprise³⁵⁰ ». En attendant cette création qui ne se fera jamais, Dukas saisit toutes les occasions de s'indigner, comme lors de la représentation de *La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau³⁵¹ :

Triste carrière que celle de compositeur dramatique ! Voici M. Samuel Rousseau, vingt ans après son prix de Rome, admis aux honneurs de l'Opéra, et le long stage qu'il a dû subir, qu'ont dû subir tant de musiciens, n'est guère encourageant, on l'avouera, pour la production nationale. Comment les forces vives de tant d'artistes ne faibliraient-elles point en une attente si longue ? Comment cette difficulté d'arriver au public, jointe à celle de réaliser un ouvrage de grandes proportions, ne motiveraient-elle pas certains silences et certains découragements ? Ces choses ont été cent fois dites et redites. Il faut les répéter encore, les répéter toujours ; tant qu'un théâtre lyrique ou de plus larges essais de décentralisation ne leur donneront pas satisfaction, les musiciens pourront continuer à se croire sacrifiés et n'auront pas tort³⁵².

Lorsque Dukas écrit ces lignes en 1898, il évolue au cœur de la nouvelle génération française et travaille à un second projet de drame lyrique, *L'Arbre de Science*³⁵³. À la même époque un certain nombre d'œuvres contemporaines attendent dans l'ombre : *Le Roi Arthus* d'Ernest Chausson achevé depuis 1895³⁵⁴, *Louise*, de Gustave Charpentier, terminée en 1896³⁵⁵ et

[« Toujours le lyrique ! »], *La Revue Hebdomadaire* (2 octobre 1897), in FAVRE, Georges, « Paul Dukas et le Théâtre Lyrique », *Revue d'Histoire du Théâtre* XXX (1978), n° 1, p. 56-69 ; et le dernier article, « Chronique musicale [Sur la question du "Lyrique"] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 octobre 1897), n° 31, p. 298-299.

³⁴⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre Lyrique] », *art. cit.*, p. 56.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁵⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Toujours le Lyrique !] », *art. cit.*, p. 68.

³⁵¹ Samuel-Alexandre ROUSSEAU (1853-1904), a composé de nombreuses pièces pour orgues, des messes et des motets, ses opéras : *Mérowig* (1892), *Sabinus*, *Kaddir*, *La Florentine*, *Le Dernier Bandit*, *Milia* sont encore aujourd'hui en partie inédits.

³⁵² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 121.

³⁵³ Cf. *infra* II^e partie : Les projets avortés, 1.1 Le problème de l'identification du genre, *Les projets lyriques avérés*, p. 204.

³⁵⁴ Cf. BENOIT-OTIS, Marie-Hélène, *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2012, p. 144-150.

³⁵⁵ Cf. ROBERT, Frédéric, « *Louise* », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 714.

surtout le *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, que le compositeur et ami de Dukas lui a fait découvrir en 1896³⁵⁶. Dukas ne gâchera pas l'occasion que lui offre son statut de critique. Il promeut l'œuvre de son ami, tout en relevant les carences des scènes lyriques, l'attente des compositeurs et suggère l'idée que l'état actuel de la musique lyrique reste insoupçonné :

Certes, je ne connais pas toutes les partitions qui dorment dans des cartons, mais j'en sais une au moins, complètement terminée, aussi riche de pensée et de forme qu'intense par le sentiment poétique. Et voici déjà plusieurs années qu'elle existe. Assurément j'en pourrais citer d'autres. Pour aujourd'hui, ne voulant dresser aucune liste, je me borne à signaler à M. Carré le *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy³⁵⁷.

Le problème de la création lyrique ne serait pas complètement traité sans s'arrêter sur le rôle déterminant du public.

Un public trop influent

La relation de Dukas au public est multiple. En tant que critique musical et compositeur. Dukas estime que l'Opéra et l'Opéra-Comique ne sont pas, et ne peuvent pas être des théâtres d'essai. Ce sont avant tout des entreprises commerciales. La plupart des ouvrages contemporains inscrits à leur répertoire d'une manière durable, tels *Sigurd*, *Samson et Dalila*, leur sont revenus de l'étranger et étaient déjà consacrés avant qu'ils les représentent. La faute en incombe selon Dukas, au public de ces théâtres :

En dehors du répertoire, [il] semble ne pouvoir se faire d'opinion motivée sur rien, excepté sur les ouvrages dont la haute valeur lui est d'avance garantie, comme c'était le cas pour les œuvres de Wagner ou pour *Orphée* de Gluck. Attendre de ce public qu'il crée de lui-même un mouvement d'art et qu'il affirme de nettes préférences me semble folie³⁵⁸.

Le public ne fait donc triompher que « les causes gagnées et les ouvrages adoptés, [la] force reste [...] aux continuateurs des traditions factices, aux adaptateurs des procédés

³⁵⁶ En juin 1896, Debussy écrit à Dukas : « *Pelléas* est revenu du brochage, et je vous attendrai lundi prochain [...] je tiens trop à vous montrer cela en toute assurance », DEBUSSY, Claude, lettre à Paul Dukas (24 juin 1896), *Correspondance 1872-1918*, éd. par Fr. Lesure et D. Herlin, Paris : Gallimard, 2005, p. 318.

³⁵⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques mots sur l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, III (février 1898), p. 273.

³⁵⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Plus de Lyrique ?] », *art. cit.*, p. 63.

reconnus³⁵⁹ ». Les œuvres nouvelles le rebutent, car il « est aussi peu disposé que possible à créer lui-même les renommées qu'il accepte facilement quand on les lui impose³⁶⁰ ».

Dukas reproche surtout au public son inculture³⁶¹, véritable responsable des programmations jugées rétrogrades. Mais la complexité de la musique à la fin du XIX^e siècle ne lui simplifie pas la compréhension. Assourdi « de théories contradictoires et affolé de wagnérisme mal digéré³⁶² », le public est évidemment mal préparé aux « audaces nouvelles » :

Il les distingue aussi peu que les anciennes, et pour les mêmes causes. Il les confond volontiers avec l'excentricité, qui semble être le meilleur moyen de fixer son attention, à condition qu'elle soit renforcée d'une bonne dose de réclame. De la sorte, il en vient à tout confondre, et perd tout équilibre, car, à le bien prendre, l'originalité musicale n'est pas plus rare que ne le sont les personnes capables de la reconnaître³⁶³.

À une époque où la forme continue du drame lyrique s'impose de plus en plus chez les compositeurs français, les spectateurs eux préfèrent encore la musique dramatique « avec laquelle ils sont le plus familiarisés [...] »³⁶⁴. Ce décalage entre l'artiste et son public est commenté non sans sarcasme par Dukas. En 1895, *La Vivandière*, un opéra-comique traditionnel de Benjamin Godard³⁶⁵ sur un livret d'Henri Cain³⁶⁶ est créé :

Du grand succès de la *Vivandière*, de Benjamin Godard, nous voulons avant tout retenir une chose : le symptôme de revirement d'opinion dont il témoigne. On a tant dit au public qu'il était mûr pour les plus hardies conceptions théâtrales, qu'il ne pouvait plus se plaire qu'aux œuvres *avancées*, que les ouvrages bâtis selon les vieilles formules de l'opéra-comique ne répondaient plus à aucune de ses fameuses *exigences* ! Ceux-là mêmes qui, le plus ardemment, s'efforcent de le conquérir à l'art nouveau, doivent éprouver de singuliers découragements en constatant la façon dont leurs enseignements sont compris et appliqués. Et force leur est bien de s'avouer qu'en matière de théâtre, malgré toutes les théories, le public ne boudera jamais contre ce qui flatte ses penchants secrets pour l'effet et son amour pour la

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁶⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre Lyrique] », *art. cit.*, p. 58.

³⁶¹ DUKAS, Paul, « La Musique et l'originalité », *La Revue Hebdomadaire* (septembre 1895), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 292.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 293.

³⁶⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre Lyrique] », *art. cit.*, p. 58.

³⁶⁵ Benjamin Louis Paul GODARD (1849-1895) : *La Vivandière* et *Jocelyn* (1888) sont les plus grands succès lyriques d'un compositeur qui revendiquait ignorer Wagner (Cf. BRIL, France-Yvonne, « Godard, Benjamin Louis Paul », *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 519-520).

³⁶⁶ Henri CAIN (1857-1937) est l'un des principaux librettistes de la fin du XIX^e et début du XX^e. Ami de Massenet, il collabore avec d'autres librettistes pour *La Navarraise* (1894), *Sapho* (1897), *Chérubin* (1905), *Cléopâtre* (1914) et écrit seul *Cendrillon* (1899), *Don Quichotte* (1910) et *Roma* (1912). Il collabore également aux livrets du *Juif Polonais* (1900) pour Camille Erlanger, *La Flamenca* (1903) pour Lucien Lambert, *Le Nain du Hasli* (1912) pour Gustave Doret notamment.

sentimentalité de roman feuilleton. Il demeurera toujours sensible aux avances qu'il plaira aux auteurs de faire à ses goûts³⁶⁷.

Le *Lancelot* de Victorin de Joncières³⁶⁸, sur un livret de Louis Gallet et Édouard Blau³⁶⁹ motive les mêmes remarques. Qualifié de drame lyrique, il en adopte la forme mais pas le fond :

Son œuvre, qui eût autrefois semblé avancée, nous paraît aujourd'hui rétrograde ; mais chacun en reconnaîtra néanmoins la noblesse et la conviction ; les pages à effet, d'ailleurs ni manquent point et, si elles ne sont plus au goût des artistes d'aujourd'hui, elles ont gardé, auprès du public, la plus grande partie de leur prestige. *Lancelot* a été fort applaudi³⁷⁰.

Le public des théâtres est selon Dukas assez peu raffiné³⁷¹. Les représentations d'œuvres comme *La Vivandière* ou *Lancelot*, dont la valeur musicale « ne diffère pas sensiblement de la *Fille du régiment*³⁷² », témoigne « plus énergiquement encore de la persistance de ses goûts³⁷³ » rétrogrades. La notion d'art lui est étrangère, seul compte le plaisir de la distraction :

Quoi qu'on ait pu dire au public, sur ce qu'il convient d'admirer ou de blâmer dans les ouvrages lyriques, l'influence de représentations wagnériennes tronquées et défigurées qu'on lui montre comme l'idéal d'un art nouveau, et les vagues théories que certains adeptes par oui-dire professent obligatoirement à l'appui, en leur qualité de critiques avancées, demeurent malgré tout sans action sur lui. Il ne juge pas de son plaisir ou de son déplaisir, selon des lois esthétiques que ceux-là mêmes qui prétendent les lui imposer n'entendent pas toujours très bien eux-mêmes, mais d'après l'impression qu'il éprouve directement à la représentation, et si parfois il lui arrive par engouement ou par crainte de sembler arriéré (ceci est surtout applicable au public parisien), d'exagérer le succès d'un ouvrage qui, au fond, ne lui procure qu'une profonde sensation d'ennui, jamais, en revanche, il ne dissimulera la satisfaction qu'il éprouve à voir des auteurs prévenir ses goûts véritables et les servir de leur mieux.

³⁶⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vivandière* de Benjamin Godard] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXV (27 avril 1895), n° 153, p. 623.

³⁶⁸ Félix-Ludger ROSSIGNOL dit Victorin de JONCIÈRES (1839-1903) est un compositeur et critique musical à *La Liberté*, il a composé plusieurs opéras : *Sardanapale* (1867), *Le Dernier jour de Pompéi* (1869), *Dimitri* (1876), *La Reine Berthe* (1878) et les drames lyriques *Le Chevalier Jean* (1885) et *Lancelot*.

³⁶⁹ Stanislas VIATEUR dit Édouard BLAU (1836-1906) est un librettiste important de la fin du XIX^e, il coécrit notamment les livrets du *Cid* (1885) et de *Werther* (1892) pour Jules Massenet, du *Roi d'Ys* (1888) pour Édouard Lalo.

³⁷⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Lancelot* de Victorin de Joncières] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (17 février 1900), n° 7, p. 62.

³⁷¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vivandière* de Benjamin Godard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 624.

³⁷² *Ibid.* *La Fille du Régiment* est un opéra-comique en deux actes de Gaetano Donizetti sur un livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Jean-François Bayard, créé le 11 février 1840 à l'Opéra-Comique.

³⁷³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vivandière* de Benjamin Godard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 624.

Ainsi s'explique la réussite de tant d'œuvres contradictoires anciennes ou modernes. Nous savons que certaines choses ne peuvent plaire qu'à un très petit nombre et que le succès qui les accueille est un succès d'emprunt, tout de convenance, tandis que le succès sincère, spontané, va droit aux productions qui le requièrent adroitement, quelle que soit leur valeur d'art. Et nous pouvons être tranquille sur la soi-disant vulgarisation des chefs-d'œuvre : jamais chef-d'œuvre ne fut vulgarisé au sens étymologique du mot. Jamais chef-d'œuvre ne le sera. Le prodigieux éclectisme du public d'à présent n'est qu'une forme de son urbanité et de son indulgence, et, au fond, il a toujours aimé la même chose, tout le prouve : seulement s'il se laisse imposer certaines admirations, il entend quelquefois, en dépit des théories, témoigner de son propre goût³⁷⁴.

Les goûts du public peuvent alors non seulement influencer sur les programmations lyriques, mais aussi par extension, sur la composition dramatique. Le contexte difficile imposé au compositeur dramatique l'oblige parfois à poursuivre des objectifs peu artistiques. :

Le théâtre, à présent, est devenu pour les compositeurs un tribunal redoutable où ils sont jugés, pour la première fois, presque sans appel. Autrefois, me semble-t-il, on était infiniment plus indulgent ; un début n'impliquait pas, comme maintenant, une réussite forcée, et l'on savait faire crédit aux musiciens. Aujourd'hui, les directeurs le disputent au public en férocity à l'égard des nouveaux venus. Réussir à tout prix, c'est-à-dire avec grand tapage et fortes recettes, voilà la condition imposée aux malheureux qui abordent la scène pour la première fois, et que ne font-ils pas pour y parvenir ! Quelles concessions maladroites aux théories du jour, quelles recherches d'effets outranciers et novateurs, alors même que leur tempérament les portes aux formes assagies et aux effusions lyriques moyennes³⁷⁵ !

L'opinion de Dukas sur la relation presque pernicieuse qui unit le public à certains musiciens est partagée par d'autres compositeurs-critiques comme Debussy. Ce dernier explique le succès de *Titania* de Georges Hüe par exemple, par l'intention de son auteur de faire plaisir au public « sans trop l'inquiéter³⁷⁶ ».

L'influence du public sur les créations nouvelles est considérable. En déterminant le succès d'une œuvre, il en détermine les conditions de représentations, et plus encore, le contenu. Forcé de constater que « la satisfaction d'art, malheureusement, ne suffit, seule, qu'à

³⁷⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLIV (11 janvier 1896), n° 190, p. 307-308.

³⁷⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Plus de Lyrique ?], *art. cit.*, p. 62.

³⁷⁶ DEBUSSY, Claude, « À l'Opéra-Comique », *Gil Blas* (21 janvier 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 81.

de très rares artistes³⁷⁷ », il semble selon Dukas qu'au théâtre, « le public domine, non seulement les interprètes, mais l'œuvre elle-même³⁷⁸ ».

Les créations

Au début de sa carrière de critique, Dukas espère un nouveau souffle dans la musique lyrique française. Il confie ses attentes à d'Indy en 1893 :

Nous avons tant besoin d'un drame chanté qui nous repose un peu des compromis, des fadeurs ou des logogripes anti-musicaux qu'on nous sert à présent ! Un drame qui soit un drame et, comme accompagnement, une musique qui soit de la musique, voilà ce que nous attendons depuis si longtemps³⁷⁹.

Cet espoir se traduit par une activité critique abondante. De 1892 à 1905, soixante-sept œuvres lyriques contemporaines fixent son attention comme le montre le tableau synoptique ci-après.

³⁷⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire* art. cit., p. 123.

³⁷⁸ DUKAS, Paul, « Le Prestige de Bayreuth », art. cit., p. 556.

³⁷⁹ DUKAS, Paul, lettre à Vincent d'Indy (1^{er} octobre 1893), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 18-19.

Tableau 3 : Critiques d'œuvres lyriques contemporaines de 1892 à 1905Légende : RH : *La Revue Hebdomadaire*CAC : *Chronique des Arts et de la Curiosité*

Date de critique	Revue	Œuvre lyrique	Compositeur	Date et lieu de la 1 ^{ère} création	Librettiste(s)	Genre	Origine du livret
1892	RH	<i>Salammbô</i>	Ernest Reyer	1890 (Bruxelles)	Camille du Locle	Opéra	<i>Salammbô</i> , G. Flaubert (roman, 1862)
	RH	<i>Samson et Dalila</i>	Camille Saint-Saëns	2 XII 1877 (Weimar)	Ferdinand Lemaire	Opéra	Épisode biblique
	RH	<i>Mérowig</i>	Samuel-Alexandre Rousseau	1892 (Éden Théâtre)	Georges Montorgueil	Drame lyrique	
	RH	<i>Werther</i>	Jules Massenet	16 II 1892 (Vienne)	Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann	Drame lyrique	<i>Die Leiden des jungen Werther</i> , Goethe (roman, 1774-1787)
1893	RH	<i>Kassya</i>	Léo Delibes	13 III 1893 (Opéra-Comique)	Henri Meilhac et Philippe Gille	Drame lyrique	D'après L. von Sacher-Masoch
	RH	<i>Phryné</i>	Camille Saint-Saëns	24 V 1893 (Opéra-Comique)	Augé de Lassus	Opéra-comique	
	RH	<i>Deidamie</i>	Henri Maréchal	15 IX 1893 (Opéra)	Édouard Noël	Drame lyrique	
	RH	<i>L'Attaque du moulin</i>	Alfred Bruneau	23 XI 1893 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	<i>L'Attaque du moulin</i> , É. Zola (nouvelle, 1880)
1894	RH	<i>Gwendoline</i>	Emmanuel Chabrier	10 IV 1886 (Bruxelles)	Catulle Mendès	Opéra	
	RH	<i>Thaïs</i>	Jules Massenet	16 III 1894 (Opéra)	Louis Gallet	Comédie lyrique	<i>Thaïs</i> , A. France (roman, 1890)
	RH	<i>Djelma</i>	Charles Lefebvre	25 V 1894 (Opéra)	Charles Lomon	Drame biblique	
1895	RH – GBA	<i>La Montagne noire</i>	Augusta Holmès	8 II 1895 (Opéra)	Augusta Holmès	Opéra	
	CAC	<i>Ninon de Lenclos</i>	Edmond Misa	19 II 1895 (Opéra)	Lénéka et Bernède	Épisode lyrique	
	CAC – RH	<i>La Vivandière</i>	Benjamin Godard	1893 (Bruxelles)	Henri Cain	Opéra-comique	
	CAC – RH	<i>Guernica</i>	Paul Vidal	7 VI 1895 (Opéra-Comique)	Pierre Gailhard et Pierre-Barthélemy Gheusi	Drame lyrique	
	RH	<i>Pris au Piège</i>	André Gedalge	7 VI 1895 (Opéra-Comique)	Michel-Antoine Carré	Opéra-comique	
	RH	<i>William Ratcliff</i> (extraits)	Xavier Leroux	22 I 1906 (Nice)	Louis de Grammont	Drame lyrique	Tragédie éponyme, H. Heine

	CAC RH	– <i>Xavière</i>	Théodore Dubois	26 XI 1895 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Idylle dramatique	<i>Xavière</i> , F. Favre (roman, 1890)
	CAC RH	– <i>Frédégonde</i>	Ernest Guiraud (actes IV et V achevés par Saint-Saëns, orchestration des trois premiers par Dukas)	16 XII 1895 (Opéra)	Louis Gallet	Drame lyrique	
	RH CAC	– <i>Fervaal</i> (extraits)	Vincent d’Indy	12 III 1897 (Bruxelles)	Vincent d’Indy	Action dramatique	
	RH	<i>Proserpine</i>	Camille Saint-Saëns	14 III 1887 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	<i>Proserpine</i> , A. Vacquerie (pièce de théâtre, 1872)
1896	CAC RH	– <i>La Jacquerie</i>	Édouard Lalo et Arthur Coquard	9 III 1895 (Monte Carlo)	Édouard Blau et Simone Arnaud	Drame lyrique	
	CAC	<i>Judith</i>	Charles Lefebvre	1877	Collin	Drame biblique	
	CAC RH	– <i>Hellé</i>	Alphonse Duvernoy	24 IV 1896 (Opéra)	Camille du Locle et Charles Nutter	Opéra	
	CAC RH	– <i>Le Chevalier d’Harmental</i>	André Messager	5 V 1896 (Opéra-Comique)	Paul Ferrier	Opéra-comique	Roman éponyme A. Dumas père et A. Maquet (1850)
	CAC RH	– <i>La Femme de Claude</i>	Albert Cahen	24 VI 1896 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	Pièce éponyme A. Dumas fils (1873)
	CAC RH	– <i>Fiona</i> (extraits)	Alfred Bachelet		Léon Durocher	Conte lyrique	
1897	CAC RH	– <i>Briséis</i> (1 ^{er} acte)	Emmanuel Chabrier	13 I 1897 (Concerts Lamoureux)	Catulle Mendès et Ephraïm Mikhaël	Drame lyrique	<i>La Fiancée de Corinthe</i> , Goethe (drame, 1797)
	CAC RH	– <i>Kermaria</i>	Camille Erlanger	8 II 1897 (Opéra-Comique)	Pierre-Barthélemy Gheusi	Idylle d’Armorique	
	CAC RH	– <i>Messidor</i>	Alfred Bruneau	19 II 1897 (Opéra)	Émile Zola	Drame lyrique	
	RH	<i>Fervaal</i>	Vincent d’Indy	12 III 1897 (Bruxelles)	Vincent d’Indy	Action dramatique	
	CAC RH	– <i>Le Spahi</i>	Lucien Lambert	18 X 1897 (Opéra)	Louis Gallet et André Alexandre	Poème lyrique	<i>Le Roman d’un Spahi</i> , P. Loti (roman, 1881)
	CAC RH	– <i>Sapho</i>	Jules Massenet	27 XI 1897 (Opéra-Comique)	Henri Cain et Arthur Bernède	Pièce lyrique	Roman éponyme A. Daudet (1884)
	RH	<i>Sadko</i>	Nicolai Rimski-Korsakov	7 I 1898 Moscou	Nicolai Rimski-Korsakov ; Vladimir Belski	Opéra épique	D’après un ancien poème anonyme russe
1898	CAC RH	– <i>L’Île du rêve</i>	Reynaldo Hahn	23 III 1898 (Opéra-Comique)	André Alexandre et Georges Hartmann	Idylle polynésienne	<i>Le Mariage de Loti</i> , P. Loti (roman, 1882)

	CAC RH	– <i>Le Roi l'a dit</i>	Léo Delibes	24 V 1873 (Opéra-Comique)	Edmond Condinet	Opéra	
	RH CAC	– <i>Thaïs</i>	Jules Massenet	16 III 1894 (Opéra)	Louis Gallet	Drame lyrique	Roman éponyme A. France (1890)
	CAC RH	– <i>Fervaal</i>	Vincent d'Indy	12 III 1897 (Bruxelles)	Vincent d'Indy	Action dramatique	
	CAC RH	– <i>La Cloche du Rhin</i>	Samuel-Alexandre Rousseau	8 VI 1898 (Opéra)	Pierre Barthélemy Gheusi et Georges Montorgueil	Drame lyrique	
	CAC RH	– <i>La Vie de Bohème</i>	Giacomo Puccini	1 II 1896 (Turin)	Giuseppe Giacosa Luigi Illica	Opéra	Extrait de la pièce <i>La Vie de Bohème</i> , Th. Barrière (1849), adaptée du roman : <i>Scènes de la vie de bohème</i> , H. Murger (roman, 1849)
	CAC	<i>La Burgonde</i>	Paul Vidal	23 XII 1898 (Opéra)	Émile Bergerat et Camille de Sainte-Croix	Opéra	
1899	RH	<i>La Burgonde</i>	Paul Vidal	23 XII 1898 (Opéra)	Émile Bergerat et Camille de Sainte-Croix	Opéra	
	CAC RH	– <i>Beaucoup de bruit pour rien</i>	Paul Puget	24 III 1899 (Opéra-Comique)	Édouard Blau	Opéra	Comédie éponyme, W. Shakespeare (1600)
	CAC RH	– <i>Briséis</i> (1 ^{er} acte)	Emmanuel Chabrier	13 I 1897 (Concerts Lamoureux)	Catulle Mendès et Ephraïm Mikhaël	Drame lyrique	<i>La Fiancée de Corinthe</i> , Goethe (drame, 1797)
	CAC RH	– <i>Cendrillon</i>	Jules Massenet	24 V 1899 (Opéra-Comique)	Henri Cain	Conte de fée	D'après la version de C. Perrault (1697)
	CAC	<i>Proserpine</i>	Camille Saint-Saëns	14 III 1887 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	Pièce éponyme, A. Vacquerie (1872)
1900	RH	<i>Proserpine</i>	Camille Saint-Saëns	14 III 1887 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	Pièce éponyme, A. Vacquerie (1872)
	RH-CAC	<i>Louise</i>	Gustave Charpentier	2 II 1900 (Opéra-Comique)	Gustave Charpentier	Roman musical	
	CAC	<i>Lancelot</i>	Victorin de Joncières	7 II 1900 (Opéra)	Louis Gallet et Édouard Blau	Drame lyrique	<i>Idylles du Roi</i> , A. Tennyson (poèmes 1859-1885)
	CAC RH	– <i>Le Juif Polonais</i>	Camille Erlanger	11 IV 1900 (Opéra-Comique)	Henri Cain et Pierre-Barthélemy Gheusi	Conte d'Alsace	Drame éponyme d'Erckmann - Chatrian (1867)

	CAC RH	– <i>Hansel et Gretel</i>	Engelbert Humperdinck	23 XII 1893 (Weimar)	Adelheid Wette	Conte musical	
	RH	<i>Prométhée</i>	Gabriel Fauré	27 VIII 1900 (Béziers)	Jean Lorrain et André Ferdinand Hérolde	Tragédie lyrique	D'après Eschyle
	RH	<i>Le Rêve</i>	Alfred Bruneau	18 VI 1891 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	<i>Le Rêve</i> , É. Zola (roman, 1888)
1901	CAC RH	– <i>Astarté</i>	Xavier Leroux	15 II 1901 (Opéra)	Louis de Gramont	Légende lyrique	
	CAC RH	– <i>Charlotte Corday</i>	Alexandre Georges	16 II 1901 (Château d'eau)	Armand Silvestre	Drame lyrique	
	RH	<i>Le Roi de Paris</i>	Georges Hüe	26 IV 1901 (Opéra)	Henry Bouchut	Opéra	
	CAC RH	– <i>L'Ouragan</i>	Alfred Bruneau	29 IV 1901 (Opéra-Comique)	Émile Zola	Drame lyrique	
	CAC RH	– <i>Les Barbares</i>	Camille Saint-Saëns	23 X 1901 (Opéra)	Victorien Sardou et Pierre-Barthélémy Gheusi	Tragédie lyrique	
1902	CAC	<i>Pelléas et Mélisande</i>	Claude Debussy	30 IV 1902 (Opéra-Comique)	Maurice Maeterlinck	Drame lyrique	
	CAC	<i>Orsola</i>	Paul et Lucien Hillemaier	21 V 1902 (Opéra)	Pierre-Barthélémy Gheusi	Drame lyrique	
	CAC	<i>La Troupe Jolicœur</i>	Arthur Coquard	30 V 1902 (Opéra-Comique)	Arthur Coquard	Comédie musicale	D'après une nouvelle d'H. Cain
	CAC	<i>Pelléas et Mélisande</i>	Claude Debussy	30 IV 1902 (Opéra-Comique)	Maurice Maeterlinck	Drame lyrique	Pièce éponyme, M. Maeterlinck (1893)
	CAC	<i>Paillasse</i>	Ruggiero Leoncavallo	21 V 1892 (Milan)	Ruggiero Leoncavallo	Drame lyrique	
1903	CAC	<i>La Carmélite</i>	Reynaldo Hahn	16 XII 1912 (Opéra-Comique)	Catulle Mendès	Comédie lyrique	
	CAC	<i>Titania</i>	Georges Hüe	20 I 1903 (Opéra-Comique)	Louis Gallet et André Corniau	Drame lyrique	
	CAC	<i>L'Étranger</i> (prélude)	Vincent d'Indy	7 I 1903 (Bruxelles)	Vincent d'Indy	Opéra	
	CAC	<i>Gwendoline</i> (prélude)	Emmanuel Chabrier	10 IV 1886 (Bruxelles)	Catulle Mendès	Opéra	
	CAC	<i>Parysatis</i>	Camille Saint-Saëns	17 VIII 1902 (Béziers)	Jane Dieulafoy	Drame lyrique	Roman éponyme J. Dieulafoy (1890)
	CAC	<i>Muguette</i>	Edmond Misa	18 III 1903 (Opéra-Comique)	Michel Carré et Georges Hartmann	Opéra- comique	D'après <i>Two little wooden shoes</i> d'Ouida (roman, 1874)
	CAC	<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini	14 I 1900 (Rome)	Giuseppe Giacosa et Luigi Illica	Opéra	Drame éponyme V. Sardou (1887)

	CAC	<i>Le Roi Arthur</i>	Ernest Chausson	30 XI 1903 (Bruxelles)	Ernest Chausson	Opéra	
	CAC	<i>L'Étranger</i>	Vincent d'Indy	7 I 1903 (Bruxelles)	Vincent d'Indy	Opéra	
1904	CAC	<i>La Reine Fiamette</i>	Xavier Leroux	23 XII 1903 (Opéra- Comique)	Catulle Mendès	Conte dramatiq ue	Pièce éponyme C. Mendès (1898)
	CAC	<i>La Fille de Roland</i>	Henri Rabaud	16 III 1904 (Opéra- Comique)	Paul Ferrier	Tragédie musicale	Drame éponyme H. de Bornier (1875)
	CAC	<i>Le Fils de l'étoile</i>	Camille Erlanger	20 IV 1904 (Opéra)	Catulle Mendès	Drame musical	
	CAC	<i>Le Jongleur de Notre- Dame</i>	Jules Massenet	18 II 1902 (Monte Carlo)	Maurice Léna	Miracle	Nouvelle éponyme A. France (1890)
	CAC	<i>Le Cor fleuri</i>	Fernand Halphen	10 V 1904 (Opéra- Comique)	Ephraïm Mikhaël et André Ferdinand Hérold	Féerie lyrique	
1905	CAC	<i>Miarka</i>	Alexandre Georges	7 XI 1905 (Opéra- Comique)	Jean Richepin	Drame lyrique	<i>Miarka, la fille à l'ours</i> , J. Richepin (roman, 1883)

**Tableau 4: Critiques d'œuvres lyriques contemporaines de Paul Dukas
de 1923-1924 parues au *Quotidien***

Dates de critique	Œuvre lyrique	Compositeur	Date de la 1 ^{ère} création	Librettiste(s)	Genre	Origine du livret
1923	<i>Le Hulla</i>	Marcel Samuel-Rousseau	9 III 1923 (Opéra-Comique)	André Rivoire	Conte lyrique	
	<i>Pénélope</i>	Gabriel Fauré	4 III 1913 (Monte-Carlo)	René Fauchois	Opéra	
	<i>Padmâvatî</i>	Albert Roussel	1 VI 1923 (Opéra)	Louis Laloy	Opéra-ballet	Inspiré de poèmes orientaux
	<i>Nausicaa</i>	Reynaldo Hahn	10 IV 1919 (Monte-Carlo)	René Fauchois	Opéra	
	<i>Pepita Jimenez</i>	Isaac Albeniz	3 I 1905 (Bruxelles)	Francis-Burdett Moneys-Coutts	Conte lyrique	Nouvelle éponyme de Juan Valera (1874)
	<i>Le Jardin du Paradis</i>	Alfred Bruneau	29 X 1923 (Opéra)	Robert de Flers et Gaston Arman de Caillavet	Conte lyrique	Conte éponyme d'Andersen
	<i>La Griffes</i>	Félix Fourdrain	5 XI 1923 (Opéra-Comique)	Jean Sartène	Drame lyrique	
	<i>Sainte Odile</i>	Marcel Bertrand	5 XI 1923 (Opéra-Comique)	Georges Lignereux	Drame lyrique	
	<i>La Brebis égarée</i>	Darius Milhaud	10 XII 1923 (Opéra-Comique)	Francis Jammes	Roman musical	Pièce éponyme de Francis Jammes (1910)
1924	<i>La Plus forte</i>	Xavier Leroux	11 I 1924 (Opéra-Comique)	Jean Richepin, Paul de Choudens	Drame lyrique	
	<i>Le Pays</i>	Guy Ropartz	1 ^{er} II 1912 (Nancy)	Charles Le Goffic	Drame lyrique	
	<i>Les Dieux sont morts</i>	Charles Tournemire	19 III 1924 (Opéra)	Eugène Berteaux	Drame lyrique	
	<i>L'Appel de la mer</i>	Henri Rabaud	10 IV 1924 (Opéra-Comique)	Henri Rabaud	Drame musical	<i>Riders to the sea</i> de John M. Synge (pièce de 1904)

Les tableaux 3 et 4 mettent en évidence la vitalité du genre dramatique à l'époque, la diversité des sujets abordés (légendaires, mythologiques, féeriques ou réalistes) et le grand nombre de livrets adaptés de romans ou de pièces de théâtre. Il contient un certain nombre d'œuvres et d'auteurs depuis lors oubliés.

Dukas reprend brièvement son activité de critique musical en 1923-1924 et n'est pas moins prolixe en matière de musique lyrique. Quinze des dix-neuf œuvres critiquées pour le *Quotidien* sont des œuvres dramatiques. Le contexte socioculturel est différent, le regard de Dukas sur le monde qui l'entoure a inévitablement évolué et sa manière de traiter la musique lyrique est sensiblement plus ironique et distanciée. Mais sur le plan de la pensée, Dukas

réitère ses conceptions de la fin du XIX^e siècle, et l'on découvre une parfaite unité de raisonnement. En 1932, il répond au journaliste de *Dissonances* : « Mes idées, vous les trouverez dans ce que j'ai écrit il y a trente ans [...] »³⁸⁰.

5.2. Le livret : point de départ de l'œuvre musicale ?

Les sujets

D'un point de vue général et dans l'absolu, Dukas estime qu'il « n'y a pas de bons ou de mauvais sujets lyriques »³⁸¹ :

On peut dire ainsi, à un certain point de vue, que le sujet est tout et qu'il n'est rien ; c'est une banalité, en effet, de rappeler que le même sujet traité par deux artistes de mérite différent pourra donner lieu à des œuvres très diverses, suivant la manière dont il aura été interprété. Peu importe donc l'affabulation qu'un poète aura choisie, du moment qu'il se croit apte à la revêtir d'une signification personnelle : le sujet n'est rien par le choix qu'il en fait ; il est tout par la façon dont il l'envisage. Tous les sujets sont donc bons ou mauvais selon l'emploi, et c'est ici le cas de répéter avec Joubert³⁸² : « Par la nature de notre goût, par les qualités nécessaires à un sujet vrai ou feint, pour plaire à l'imagination et pour intéresser le cœur, enfin par la condition donnée et l'immutabilité de la nature humaine, il est peu de sujets tragiques, peu de comiques, et par nos combinaisons pour en créer de nouveaux, nous tentons souvent l'impossible »³⁸³ »³⁸⁴.

Dans l'œuvre dramatique, l'intérêt n'est donc pas le sujet en soi, mais l'interprétation qui en est faite. Selon Dukas, et d'après un principe hérité de l'art wagnérien, l'intrigue extérieure n'est qu'un prétexte. Elle n'existe que pour présenter et déterminer le « développement des sentiments particuliers [...] »³⁸⁵. Ce conflit des passions, fréquemment nommé drame intérieur, est quant à lui une condition indispensable à la musique dramatique. La musique est la seule à pouvoir exprimer les sentiments. Le sujet doit donc receler des « sentiments

³⁸⁰ « Paul Dukas ou le musicien philosophe », *Dissonances*, V (1932), n°6, p. 173.

³⁸¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Paul Vidal] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, II (janvier 1899), p. 124.

³⁸² Joseph JOUBERT (1754-1824) : Moraliste et essayiste.

³⁸³ Cette citation est extraite du *Recueil de pensées de M. Joubert*, publié par Chateaubriand, Paris : Normant, 1838, p. 176-177. La citation exacte est : « Par la nature de notre goût, par les qualités nécessaires à un sujet vrai ou feint, pour plaire à l'imagination et pour intéresser le cœur, enfin par la condition donnée et par l'immutabilité de la nature humaine, il est peu de sujets épiques, peu de sujets tragiques et peu de comiques, et par nos combinaisons pour en créer de nouveaux, nous tentons souvent l'impossible ».

³⁸⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Deidamie* d'Henri Maréchal] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVII (7 octobre 1893), n° 72, p. 146.

³⁸⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Montagne Noire* d'Augusta Holmès] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 février 1895), n° 8, p. 66.

susceptibles de se hausser aux plus larges synthèses³⁸⁶ » afin que la musique puisse « s'en emparer et intervenir avec quelque apparence de nécessité³⁸⁷ ». Ainsi considéré, le sujet n'est pas le point de départ de l'œuvre mais un élément du tout, déterminé par la musique elle-même.

D'un point de vue thématique, l'histoire ou la légende importe peu, « tout est dans le sens qu'on leur donne, dans ce qu'on nous fait apercevoir d'humanité vraie et, par suite, actuelle, par-delà la fiction ou les faits transitoires de la réalité³⁸⁸ ». L'importance et la difficulté résident dans l'interprétation, il s'agit « de mettre en lumière leurs côtés caractéristiques et ce qu'ils contiennent de vie intérieure. Ce n'est pas parce que tel sujet est pris de la légende qu'il est plus humain que tel pris de l'histoire. C'est parce que le poète en a su mieux utiliser cet élément essentiel³⁸⁹ ».

Comme dans le drame wagnérien, c'est la musique qui devrait en théorie motiver le sujet :

[Elle est] au-dessus des temps et des lieux, le langage du sentiment pur, le verbe des énergies primordiales du cœur, la parole inarticulée dont le sens est immédiatement saisi par notre intellect supérieur, que son imprécision persuade davantage que la précision des mots. Cette musique, aujourd'hui, au point d'intensité expressive où l'ont porté les maîtres, ne peut librement vivifier le drame que si ce drame est conçu en elle. C'est elle qui doit en engendrer la pensée, en commander le développement. Elle en doit fortifier les moindres parties et s'en subordonner toute la signification. Wagner, préconisant les sujets légendaires, n'avait pas d'autres raisons de rejeter, en principe, l'histoire et le roman, que celle de leur peu de musicalité latente, le sentiment purement humain, dont l'expression est le seul domaine de l'art musical, y étant précisément subordonné aux considérations de temps et de lieu. Il n'a, d'ailleurs, jamais songé à proscrire absolument aucune sorte de sujets, à condition que le contenant n'y usurpât point le rôle du contenu³⁹⁰.

Même si Dukas soutient que le sujet n'a pas d'importance en théorie, il reconnaît que certains thèmes sont plus aisément compatibles que d'autres avec la musique, comme Wagner : la légende, la mythologie, mais aussi le conte de fée ouvrent de plus larges horizons à la musique que le sujet historique prenant trop de prises sur la réalité. Toutefois si Dukas affirme

³⁸⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La *Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 308.

³⁸⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le *Roi de Paris* de Georges Hüe] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, VII (juin 1901), p. 264.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 265.

³⁸⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La *Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 308.

³⁹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Messidor d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, IV (mars 1897), p. 268.

ne pas croire « que la musique ne soit propre qu'à l'expression des sujets légendaires³⁹¹ » et n'avoir « aucune prévention contre les sujets historiques³⁹² », force est de constater que presque aucun n'a été approuvé.

À la fin du XIX^e siècle les opéras ayant pour thème une action historique sont plus rares. Ainsi que le note Dukas, ils correspondent « à une phase du goût théâtral qui a déjà disparu de nos mœurs³⁹³ ». Comme tous les types de sujets, théoriquement le sujet historique importe par la façon dont il est envisagé musicalement. *La Carmélite* de Reynaldo Hahn³⁹⁴, sur un poème de Catulle Mendès, contant l'aventure de Louise de Vallière avec le roi Louis XIV, fige la réalité historique et ôte toute atmosphère chimérique. Un personnage ancré historiquement est absolument anti-lyrique, Dukas considère grotesque de voir un être réel chanter sur scène :

En multipliant les pastiches et les citations, le compositeur a fait tout ce qu'un musicien peut faire pour donner à sa musique la sorte de précision historique et locale dont est susceptible une partition quelconque. Il a appuyé avec une insistance déplorable sur les points archéologiques sans paraître s'apercevoir que sa propre invention faisait disparate avec sa complaisance d'érudit. Ainsi, [...] malgré le vague intentionnel des noms, des dates et des lieux, il est impossible à quiconque de ne pas assigner aux personnages une réalité trop proche pour qu'on puisse s'illusionner beaucoup sur leur lyrisme³⁹⁵.

La Charlotte Corday d'Alexandre Georges³⁹⁶ motive le même genre de remarques :

Au premier aspect, il peut sembler étrange de faire chanter les personnages révolutionnaires. Ils sont bien près de nous, et tout ce que les mœurs d'un temps déterminé ajoutent de contingences anecdotiques et prosaïques au fond d'humanité de l'histoire paraît devoir sérieusement entraver l'essor du poète et du musicien³⁹⁷.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 263-264.

³⁹² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 263.

³⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Charlotte Corday* d'Alexandre Georges] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 mars 1901), n° 12, p. 92.

³⁹⁴ Reynaldo HAHN (1874-1947) est surtout connu pour ses mélodies et son opérette *Ciboulette* (1923), il a composé deux opéras, *L'Ile du Rêve* (1898) et *La Carmélite* (1902).

³⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Carmélite* de Reynaldo Hahn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (10 janvier 1903), n° 2, p. 13. À la suite de cet article, Dukas écrit à Robert Brussel : « Je vous apporterai ma petite élucubration sur la *Carmélite*, parue dans la Chronique des Arts. Il est probable que l'intéressant R.H. ne m'envoie pas de remerciements ; mais à mon âge – et c'est peut-être là le fruit le plus sûr de ma vie – on a appris à s'en f.... », DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel [1903], B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (14).

³⁹⁶ Alexandre Georges (1850-1938) fut renommé pour ses *Chansons de Miarka* (1888) et a composé l'opéra-comique *Le Printemps* (1890), et les drames lyriques *Charlotte Corday* (1901) et *Miarka* (1905).

³⁹⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Charlotte Corday* d'Alexandre Georges] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 92.

La musique ne dispose pas de l'ampleur nécessaire à l'expression des sentiments humains universels, parasitée par les détails, la précision historique :

Cette page d'histoire pourrait peut-être former le sujet d'un drame en prose. Mise en vers et chantée, elle n'a plus de réalité historique qu'au point de vue des costumes et des décors ; le faible intérêt qu'elle excite est en raison du conflit qui se produit sans cesse entre le langage généralisateur de la musique et l'évocation des faits sur lesquels le drame est édifié. Il n'est pas plus possible à un opéra de mettre en scène *précisément* Charlotte Corday que Caserio³⁹⁸ ou Luccheni³⁹⁹. Les menues contingences de l'époque où elle agit s'imposent trop à nous et les circonstances qui la déterminent sont trop dépendantes de l'esprit critique pour qu'on puisse faire de cette figure une héroïne lyrique. Sans parler du peu de convenance musicale de tels caractères, dont l'humanité revêt la forme négative de la passion politique, il est malaisé de faire d'un personnage de la Révolution un de ces types de sens universel comme la musique en doit seuls admettre. Judith, Harmodius, peuvent, à la rigueur, se présenter à nous comme des héros humains. Ils semblent incarner toute Justice aux prises avec toute Tyrannie. L'histoire moderne n'autorise pas de telles apothéoses : en tout cas, la musique ne saurait y concourir⁴⁰⁰.

Pour qu'un sujet historique soit apte à investir le drame lyrique, il doit être « dégagé des particularités locales qui en constituent la physionomie superficielle⁴⁰¹ ». Il pourrait ainsi prêter davantage à la musique qu'un sujet mythologique ou légendaire « dans lequel ces particularités sont prises comme base de l'intérêt du poème⁴⁰² ».

Les contes de fées, au contraire, semblent selon Dukas « une excellente matière à poésie et à musique⁴⁰³ ». Ce type de sujet présente les qualités nécessaires à la musique dramatique : « en quel genre de fiction trouver des sujets qui, comme ceux-ci, soient mieux dégagés des contingences de temps et de lieu, et dans lesquels l'élément sentimental et dramatique soit plus nettement mis en évidence⁴⁰⁴ ? » Le conte de fée bénéficie d'une diffusion universelle et ancestrale, « ils correspondent à certaines affinités mystérieuses, à certains besoins spirituels primordiaux⁴⁰⁵ ». Le poète traitant un sujet tiré des « fonds d'idées

³⁹⁸ Sante Geronimo CASERIO (1873-1894), assassine le 24 juin 1894 Sadi Carnot, le président de la III^e République française.

³⁹⁹ Luigi LUCCHENI (1873-1910), assassine le 10 septembre 1898 Elisabeth de Wittelsbach, impératrice d'Autriche.

⁴⁰⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Charlotte Corday* d'Alexandre Georges] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, V (avril 1901), p. 132.

⁴⁰¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 308-309.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 309.

⁴⁰³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, VIII (juillet 1899), p. 272.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

et de sentiments dont est formé le patrimoine poétique de la foule⁴⁰⁶ » s'assure directement la collaboration du spectateur. Toutefois, comme tout autre sujet, c'est l'interprétation qui en est faite qui détermine son universalité, si le librettiste « ne sait pas user de la liberté dont son choix lui assure l'avantage, s'il se borne à la transposition dramatique d'une jolie version littéraire, son œuvre ne différera pas sensiblement de celle qu'il aurait produite en découpant un scénario dans tel roman ou dans telle nouvelle d'hier ou d'avant-hier. Il n'y aura pas de création, mais simplement adaptation⁴⁰⁷ ».

Le sujet légendaire est sans aucun doute le sujet idéal, se prêtant « mieux que l'histoire aux simplifications dont la musique a besoin pour traduire l'émotion pure ; c'est pour cela que le grand réformateur du drame lyrique moderne l'a décidément préférée à l'histoire⁴⁰⁸ ». Les sujets légendaires et mythologiques sont les plus courants, imposés peu à peu par l'influence de l'esthétique wagnérienne. Ils sont sans conteste les plus aptes à revêtir la forme dramatico-lyrique :

Telle est, cependant, la magie [des] antiques légendes, qui, même dépouillées de toute sincérité d'évocation, leur charme opère, et que toute fiction où transparaît quelque reflet de leur poésie mystérieuse s'illumine de ce prestige, immanquablement⁴⁰⁹.

Leur potentiel symbolique est pratiquement unique, car leur origine immémoriale a permis à une « large portion d'humanité [...] de se reconnaître en lui⁴¹⁰ ». Il ne fait aucun doute que ce type de sujet est le plus digne d'intérêt pour le compositeur : « Il nous est encore loisible de puiser dans ce trésor si nous voulons bénéficier de cette force mystérieuse que les temps ont amassée, de la faire travailler avec nous et pour nous⁴¹¹ ». L'exemple de Wagner est un modèle incontestable qui s'appuie sur « les traditions de son peuple⁴¹² ».

La musique et la littérature

- Genèse dramatico-musicale de l'œuvre lyrique

Le rapport entre la musique et le poème est une question que Dukas traite régulièrement. Ses conceptions sont héritées du drame wagnérien. Selon lui, Wagner

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 273-274.

⁴⁰⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 264.

⁴⁰⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Titania* de Georges Hüe] » *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 janvier 1903), n° 5, p. 36.

⁴¹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 269.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

l'a « résolue aussi complètement qu'il est possible, et l'on ne saurait plus guère avoir de doutes sur la réalité de l'impulsion qui rapproche irrésistiblement les deux arts et les porte à se pénétrer mutuellement, dès qu'on s'est familiarisé avec les vues de l'auteur de *Parsifal*⁴¹³ ».

L'idéal poético-musical de Wagner est pour lui le seul admissible. Le livret, qu'il nomme poème comme au XVIII^e siècle⁴¹⁴, « désigne l'ensemble de la conception musicale et dramatique que met en œuvre la scène lyrique⁴¹⁵ ». Il doit puiser « dans le génie même de la musique⁴¹⁶ ». C'est de lui que doit jaillir la musique et le drame :

Tout ne peut être chanté, et il ne suffit pas qu'une action quelconque s'enrichisse de musique pour devenir lyrique. Rien ne peut la rendre telle si elle ne l'est pas dans son essence. Les spéculations théoriques relatives à la nature du drame lyrique doivent désormais se borner à la détermination de ce qui est musical et de ce qui ne l'est point. Or c'est précisément l'objet que l'on néglige davantage en cette matière, et c'est la musique qu'on oublie le plus volontiers dans ces discussions sur le drame musical. Peut-être siérait-il parfois de se souvenir qu'on fond il ne s'agit que d'elle⁴¹⁷.

Le poème s'oppose donc au livret d'opéra sur lequel la musique vient ensuite s'adapter et où elle n'a qu'une valeur d'illustration :

Cette théorie de la "pièce" issue d'une compréhension purement littéraire du théâtre musical, et ce placage d'épisodes lyriques entre les arrêts de l'action, sont, selon nous, très erronés. Nulle vie vraiment musicale ne peut en résulter⁴¹⁸.

Le poème est quant à lui conçu musicalement « de sorte que la symphonie en paraisse comme la transcription sonore la plus naturelle et la plus nécessaire⁴¹⁹ ». L'adaptation lyrique d'œuvres théâtrales ou littéraires, qui ne sont donc pas issues d'une conception musicale, motive une opinion directement liée à ce point de vue.

⁴¹³ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 52.

⁴¹⁴ BILODEAU, Louis, « Livret », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 710.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Inventaire] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, VIII (juillet 1897), p. 570.

⁴¹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Guernica de Paul Vidal] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVII (22 juin 1895), n° 161, p. 628.

⁴¹⁹ DUKAS, Paul, « Poèmes et libretti », *art. cit.*, p. 284.

- Les questions d'adaptation

De nombreuses œuvres dramatiques contemporaines sont inspirées ou directement adaptées de roman ou de pièce de théâtre, tel que le tableau n° 3 le présente explicitement. Dukas a donc eu de nombreuses occasions d'exprimer son opinion qui peut se résumer en ces quelques mots : « Il est certain qu'au point de vue le plus élevé auquel un artiste puisse se placer, toute adaptation ressemble à une profanation ; mais il faut reconnaître aussi que, de tout temps, le répertoire lyrique s'est enrichi par des sacrilèges qui nous ont valu, parfois, des œuvres de génie⁴²⁰ ». Si Dukas n'affiche pas clairement son rejet, certainement par soucis de s'éloigner de tout dogmatisme, son scepticisme est évident. Il considère l'adaptation d'une œuvre littéraire comme un facteur d'échec.

À l'évidence, les positions esthétiques de Dukas, à savoir le drame et le poème nés de la musique, sont incompatibles avec la notion d'adaptation littéraire :

Notre moderne musique dramatique [...] incline délibérément vers la littérature, parfois vers la pire et la plus opposée à elle-même. Elle croit ainsi travailler à l'émancipation de la scène lyrique, parce qu'elle illustre des vers aux rimes plus riches, qu'elle traite des sujets plus raffinés et qu'elle a plus ou moins remplacé l'ancienne coupe de l'opéra à numéros par une suite de scènes reliées par des *motifs*. Mais tout son effort porte à faux, et nous estimons qu'il ne sortira rien de ces prétentieuses réformes extérieures, parce que nous en considérons surtout la signification et que nous la trouvons nulle, irrémédiablement nulle. C'est le génie de la musique qui devrait tout animer, et il est absent. Combien vaudrait mieux une suite de morceaux à l'ancienne manière, avec une inspiration vraiment musicale, qu'un art ainsi compris ! Au sortir d'une de ces œuvres soi-disant avancées, avec quel plaisir on entendrait un opéra de Mozart⁴²¹ !

Selon Dukas l'œuvre originale forme déjà un tout dans lequel la musique n'a pas sa place :

C'est toujours une idée singulière que de transporter de la scène dramatique à la scène lyrique une pièce qui, dans sa forme primitive, se suffit parfaitement à elle-même et ne requiert point de mode d'expression autre que celui dont son premier auteur s'est avisé⁴²².

D'autre part le dramatique musical est « d'une essence particulière, indépendante des développements oratoires et de la logique théâtrale courante⁴²³ ». Dans son adaptation le

⁴²⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (1^{er} avril 1899), n° 13, p. 116.

⁴²¹ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 57.

⁴²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 146.

librettiste n'a pas d'autre choix que de transformer voire défigurer l'œuvre initiale. *La Femme de Claude* (1896), drame lyrique d'Albert Cahen, sur un livret de Louis Gallet d'après la pièce éponyme de 1873 d'Alexandre Dumas fils, en est un exemple frappant :

Caractères, situations et dialogues se transforment ou plutôt se déforment d'une manière sensible pour faire place à la musique ; celle-ci ne trouve pas dans ces modifications un aliment bien riche et une compensation suffisante à l'asservissement qu'elle s'impose envers une donnée dont la conception n'admettait pas sa présence. De là le manque de cohésion et de graves défauts d'équilibre, presque toujours inhérents à ces opéras rapportés⁴²⁴.

Ce problème est encore accentué, car « la forme sous laquelle l'œuvre originale s'est produite s'impose sans cesse au souvenir du spectateur et nuit par comparaison, à celle que la musique a nécessité⁴²⁵ ».

L'adaptation d'un roman est pire encore, un véritable « jeu de massacre [...] »⁴²⁶. Dukas semble dépité de voir cette esthétique se multiplier :

La mode des pièces tirées des romans contemporains se propage de plus en plus. Naguère encore, son champ était limité aux théâtres dits littéraires ; depuis quelques années, elle a envahi jusqu'aux scènes musicales. Ici, comme là, elle ne me semble avoir rien produit, jusqu'à présent, de durable et de complet, et, peut-être, ne pourra-t-il jamais rien en résulter que d'inorganique de ces découpages plus ou moins habilement opérés⁴²⁷.

Selon Dukas, si la littérature ne peut être transposée dans un drame lyrique cela tient à la différence profonde entre les deux arts : la littérature et la musique sont deux moyens d'expression différents, obéissant chacun à leurs propres règles. Tout ce qui est d'une grande valeur littéraire ne possède pas nécessairement de valeur musicale. C'est dans le rapport à la notion de vie intérieure du sujet que la différence entre littérature et musique s'accuse. Le drame intérieur qui doit nécessairement être investi par la musique existe différemment dans la littérature. L'adaptation du drame littéraire en drame lyrique néglige cette notion pour ne garder que l'aspect extérieur de l'intrigue. La musique se réduit alors au commentaire, en

⁴²³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 265.

⁴²⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 239.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ile du rêve* de Reynaldo Hahn] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, V (avril 1898), p. 273.

⁴²⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ile du Rêve* de Reynaldo Hahn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 avril 1898), n° 14, p. 116.

soulignant l'action sans la pénétrer. Tel dans *Le Spahi* de Lucien Lambert⁴²⁸ adapté d'un roman de Pierre Loti par Louis Gallet et Arsène Alexandre⁴²⁹ :

Assez nombreuses [...] sont les partitions inspirées par des romans ou des nouvelles contemporaines. À peu d'exceptions près elles nous font assister aux mêmes fâcheuses déformations. Le théâtre qui précise tout, dissipe l'atmosphère de rêve, le prestige d'éloignement où le poète maintient sa création. De celle-ci, le librettiste garde la charpente extérieure, oubliant que ce n'est pas pour admirer leurs supports de bois qu'on va voir les feux d'artifice. Et c'est de la sorte qu'une trame, suffisante pour broder des descriptions de nature ou d'intéressantes variations psychologiques, nous apparaît à la scène dans sa ténuité. C'est de la sorte que se volatilise tout le parfum du récit littéraire dont on nous présente un insipide résidu. C'est de la sorte que ce qui nous avait le plus séduit à la lecture nous insupporte à la représentation⁴³⁰.

Xavière de Théodore Dubois⁴³¹ sur un livret de Louis Gallet adaptée du roman éponyme de Ferdinand Fabre⁴³² suscite les mêmes remarques :

À ceux qui ignorent le roman de M. Fabre, la pièce de M. Gallet ne saurait donner l'exact équivalent des impressions qui se déroulent dans un cadre particulier. Le théâtre ne peut s'assimiler que la partie positive, pour ainsi dire, des développements littéraires et n'en retient guère que ce qui est transcribable [*sic*] par l'action visible. Aussi, le caractère des personnages d'un roman, devenus les héros d'une pièce chantée, perd-t-il beaucoup de ses nuances et n'en perçoit-on plus qu'une seule face, de sorte qu'ils nous apparaissent comme des figures d'un seul bloc. Cette simplification n'est pas sans enlever quelque intérêt à l'action dont ils font partie et de laquelle ne restent plus que les gros traits⁴³³.

Avec *Sapho* de Jules Massenet, Dukas ne retrouve dans l'adaptation du roman « admiré⁴³⁴ » d'Alphonse Daudet qu'un « fait divers⁴³⁵ » : « Il faut aller voir *Sapho* pour se bien convaincre

⁴²⁸ Lucien LAMBERT (1857-1945). *Le Spahi* a obtenu le premier prix de concours de composition de la ville de Paris, sa seconde œuvre lyrique intitulée *La Marseillaise* est représentée à l'Opéra-Comique en 1900, Dukas ne rédige aucune critique sur cette œuvre.

⁴²⁹ Arsène ALEXANDRE (1859-1937) est critique d'art au *Figaro* et au *Théâtre*.

⁴³⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Spahi* de Lucien Lambert] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, XI (octobre 1897), p. 709.

⁴³¹ François Clément Théodore DUBOIS (1837-1924), professeur d'harmonie puis de composition au Conservatoire avant d'en devenir directeur de 1896 à 1905. Il compose de nombreuses musiques religieuses. Ses œuvres dramatiques : *La Guzla de l'émir* (1873), *Aben-Hamet* (1884) et *Xavière* la plus connue.

⁴³² Ferdinand FABRE (1827-1898), romancier, son œuvre *Xavière* date de 1890.

⁴³³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Xavière* de Théodore Dubois] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 décembre 1895), n° 38, p. 374.

⁴³⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (4 décembre 1897), n° 38, p. 361.

⁴³⁵ *Ibid.*

que la littérature est un art, que le théâtre en est un autre, le drame musical un troisième et qu'un beau livre peut devenir un détestable opéra⁴³⁶ ».

Dukas formulera toujours les mêmes remarques sur *L'Ile du Rêve* de Reynaldo Hahn⁴³⁷ adaptée aussi d'un roman de Pierre Loti⁴³⁸, sur *Le Juif Polonais* de Camille Erlanger⁴³⁹ un conte alsacien d'Erckmann-Chatrian⁴⁴⁰ sur un livret d'Henri Cain et Pierre-Barthélemy Gheusi⁴⁴¹, et jusqu'en 1923 avec *Nausicaa* de Reynaldo Hahn⁴⁴² adaptée de *L'Odyssée* d'Homère par René Fauchois⁴⁴³ et *Le Jardin du Paradis* d'Alfred Bruneau sur un livret de Robert de Flers⁴⁴⁴ et Gaston-Arman de Caillavet⁴⁴⁵ inspiré du conte d'Andersen.

L'opinion de Dukas sur les adaptations semble définitive. Pourtant dès 1897, avec *Carmen* de Bizet adaptée de la nouvelle de Prosper Mérimée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy⁴⁴⁶ Dukas fait une exception. Selon lui, dans cette œuvre, le drame intérieur existe réellement, le conflit « des passions et des caractères⁴⁴⁷ » qui y est dressé suffit à intéresser le spectateur. Le paradoxe est encore plus évident et entraîne de nombreuses questions à propos de *Pelléas et Mélisande* de Debussy dont nous étudierons ultérieurement la critique⁴⁴⁸ : l'œuvre suscite l'admiration de Dukas, bien qu'il s'agisse pourtant d'une pièce indépendante, créée pour le théâtre.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ile du rêve* de Reynaldo Hahn] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 276.

⁴³⁸ Louis Marie Julien VIAUD, dit Pierre LOTI (1850-1923), écrivain dont l'œuvre est inspirée de ses voyages menés dans sa carrière d'officier de marine.

⁴³⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif Polonais* de Camille Erlanger] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série ; neuvième année, VI (mai 1900), p. 132.

⁴⁴⁰ Erckmann-Chatrian (1822-1899) est le nom sous lequel deux écrivains Émile Erckmann (1823-1890) et Alexandre Chatrian signent leurs œuvres.

⁴⁴¹ Pierre-Barthélemy GHEUSI (1865-1943) est journaliste et écrivain, il collabore notamment aux livrets de *Guernica* (1895) pour Paul Vidal, *Les Barbares* (1901) pour Camille Saint-Saëns,

⁴⁴² DUKAS, Paul, « Les Spectacles [*Nausicaa* de Reynaldo Hahn] », *Le Quotidien* (5 juillet 1923), n° 22, p. 6.

⁴⁴³ René FAUCHOIS (1882-1962) est écrivain, dramaturge et acteur de théâtre.

⁴⁴⁴ Robert Pellevé de La Motte-Ango, marquis de FLERS (1872-1927), auteur dramatique.

⁴⁴⁵ Gaston-Arman de CAILLAVET (1869-1915), auteur dramatique.

⁴⁴⁶ Henri Majak dit Henri MEILHAC (1831-1897), auteur dramatique, librettiste et Ludovic HALÉVY (1834-1908), auteur dramatique, écrivain et librettiste ont collaboré pour les livrets des plus célèbres opérettes de Jacques Offenbach dont *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867) et *La Périhole* (1868).

⁴⁴⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Spahi* de Lucien Lambert] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 710.

⁴⁴⁸ Cf. *infra* 1^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.7.4. *Pelléas et Mélisande* de Debussy, p. 186-189.

- Adapter Shakespeare

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les adaptations musicales de l'œuvre du dramaturge anglo-saxon se multiplient, fécondant le romantisme musical⁴⁴⁹. Selon Dukas, Shakespeare est « la Providence des librettistes et des compositeurs d'opéras⁴⁵⁰ » qui pensent s'attirer les faveurs du public en collaborant avec le génie. Il lui est pourtant insupportable de voir ses pièces « mutilées, transformées, dénaturées et vilipendées en vue d'une adaptation lyrique. Jamais homme de génie ne fut plus scandaleusement mis en coupe réglée par les fournisseurs assermentés de nos scènes d'opéras et l'on ne vit jamais pleuvoir sur un front plus glorieux une telle avalanche de vers plats associés à tant de sacrilèges doubles croches⁴⁵¹ ».

Les drames de Shakespeare sont généralement inadaptables à la scène lyrique, car ils sont eux-mêmes lyriques, musicaux :

Car, s'il est un théâtre « musical », au sens supérieur du mot, c'est bien celui-ci, quoique la musique n'y joue, effectivement, qu'un rôle accessoire. Mais la vraie Poésie n'est-elle pas Musique ? *Toutes les choses profondes sont chant*, dit Carlyle⁴⁵². Et il ajoute : « La Poésie, donc, nous l'appellerons *Pensée musicale*... voyez assez profondément, et vous verrez musicalement, le cœur de la Nature étant partout musique, si vous pouvez seulement l'atteindre ».

Ce « cœur de la Nature », ce « cœur musical » bat si puissamment dans l'œuvre de Shakespeare qu'on ne peut s'étonner du grand nombre de compositeurs qui ont essayé d'en mesurer les pulsations et de résoudre en morceaux véritables cette grandiose et vague symphonie, comme ils ont voulu noter la rumeur de la forêt et de la mer. Tâche ingrate et vain sacrilège. Le drame de Shakespeare est un organisme vivant qu'on ne peut mutiler sans le frapper à mort. Qui dit adaptation dit mutilation : et le « cœur musical » cesse de battre en ces innombrables productions où la musique tente de l'emprisonner. C'est tout au plus si, dans les meilleurs opéras, on cherche à se préciser sa lointaine mélodie, nous percevons encore un faible écho de son rythme tumultueux⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Cf. BILODEAU, Louis, « Shakespeare, William », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 1145-1147.

⁴⁵⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, VI (mai 1899), p. 130.

⁴⁵¹ DUKAS, Paul, « Shakespeare et l'opéra », art. cit., p. 214.

⁴⁵² Thomas CARLYLE (1795-1881), écrivain, satiriste et historien écossais.

⁴⁵³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 131.

Les drames shakespeariens contiennent une « musique latente, informulée⁴⁵⁴ », un « “chant” modulé selon ses lois particulières⁴⁵⁵ ». Il est donc difficilement concevable qu’un musicien réussisse à dégager ce « courant caché⁴⁵⁶ » :

[Tenter de] faire entendre les notes inarticulées de ce “chant” c’est le briser, c’est faire que plus rien ne reste de sa mélodie [...]. Rien ne peut ajouter au tragique de certaines scènes musicales de Shakespeare, et c’est une profonde illusion de s’imaginer qu’en y adaptant une musique qui attire vers elle la majeure partie de l’intérêt on dégage par là leur lyrisme⁴⁵⁷.

Le résultat de l’adaptation d’une pièce de Shakespeare est le même que pour toute adaptation du genre : l’œuvre originale est dénaturée sans que l’œuvre lyrique qui en résulte n’en ait rien gagné. L’œuvre de Paul Puget⁴⁵⁸, *Beaucoup de bruit pour rien*⁴⁵⁹, adaptée par Édouard Blau, en est un parfait exemple, elle ne conserve que la trame de l’affabulation, sans que la poésie, ni la musicalité de l’original ne subsistent. Il ne reste plus « qu’un canevas d’opéra, en son genre fort adroitement tracé, mais où tout s’éteint et s’appesantit. Et, là-dessus, de la musique, qui, avec toute la puissance d’amplification dont elle dispose, achève de rompre l’équilibre entre la forme et le fond, ne pouvant faire autrement que de prendre au sérieux cette tragédie des erreurs⁴⁶⁰ ! »

Mais la question shakespearienne n’est pas définitivement arrêtée dans l’opinion de Dukas comme nous l’avons vu précédemment à propos d’*Othello* et *Falstaff* de Verdi, puisque sa position diverge d’une œuvre à l’autre⁴⁶¹.

La propre fascination de Dukas pour l’œuvre de Shakespeare motive de nombreuses réflexions sur son adaptation, souhaitant que la musique imprègne le drame pour le recréer selon ses propres lois :

Aussi bien, est-ce la tâche de la musique de nous donner l’impression de l’œuvre originale dans ces sortes de transpositions d’un art dans l’autre. C’est à elle d’évoquer la poésie shakespearienne plutôt qu’au dialogue, forcément resserré, qui lui sert de canevas. Toutes les

⁴⁵⁴ DUKAS, Paul, « Shakespeare et l’opéra », *art. cit.*, p. 215.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁵⁸ Paul Charles Marie CURET dit PUGET (1848-1917) compose principalement pour la voix et pour la scène outre *Beaucoup de bruit pour rien*, il écrit également *Le Signal* (1886), *La Marocaine*, *Andre del Garto*, *Ulysse et les sirènes*, *Les jardins d’Armide*.

⁴⁵⁹ *Beaucoup de bruit pour rien*, dont le titre original est *Much Ado About Nothing* est une comédie de William Shakespeare publiée en 1600.

⁴⁶⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 132-133.

⁴⁶¹ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 3.2. Le cas Verdi, *Adapter Shakespeare*, p. 58-64.

amplifications, toutes les images d'un langage parlé, merveilleusement riche, doivent passer en son langage. C'est à elle de se pénétrer le verbe éloquent, d'en exprimer le sens total au moyen des quelques phrases morcelées que le livret en choisit çà et là. Entre elle et la création authentique du poète dont elle s'inspire, ce livret n'a qu'un rôle intermédiaire : c'est la mèche de coton entre le combustible et la flamme⁴⁶².

C'est une collaboration directe avec le génie de Shakespeare que Dukas suggère, dans laquelle la musique n'est pas le commentaire du drame mais l'inverse, la musique comme racine de l'œuvre, selon le concept wagnérien. Les questionnements de Dukas sur Shakespeare dans son œuvre critique sont en prise directe avec ses questionnements de compositeurs, puisque l'adaptation d'un drame shakespearien, *La Tempête*, retiendra longtemps son attention⁴⁶³.

- Lyrisme verbal et lyrisme musical : les livrets de Catulle Mendès

La question du lyrisme dans la poésie, tel qu'il se rencontre déjà dans l'œuvre de Shakespeare se retrouve dans d'autres adaptations littéraires ou livrets. Ceux de Catulle Mendès, dont l'activité de librettiste fut prolifique⁴⁶⁴, en sont très représentatifs. Ce problème est intimement lié aux rapports musique / littérature.

Le livret de *La Reine Fiamette* souffre déjà de l'adaptation : « ce triomphe littéraire fut composé de façon à se suffire à lui-même⁴⁶⁵ ». Ainsi le jugement de ce livret ne diffère pas des autres où il est question d'adaptation :

La part de l'intrigue, dans la pièce, est considérable et l'intrigue ne laisse trop souvent place qu'à un lyrisme verbal qui est la chose la plus contraire à l'expression musicale simple et vraie, précisément en raison de sa richesse et de sa plénitude de sonorité. M. Mendès est un assembleur de mots incomparable. Sa phrase se développe en périodes ingénieusement reliées par de fréquentes et habiles incidentes. Elle manque de cette condensation, de cette rectitude de sens qui rendent les vers favorables à la musique. Dits ou lus, ceux-ci sont clairs et charmants. Chantés, ils deviennent presque inintelligibles, tant le sens musical a peine à s'accorder avec le

⁴⁶² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Beaucoup de bruit pour rien de Paul Puget] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 117.

⁴⁶³ Cf. *infra* II^e partie : Les projets avortés, 4.4. *La Tempête* : l'œuvre d'une vie ?, p. 284-306.

⁴⁶⁴ Il écrit les livrets des opéras : *Le Capitaine Fracasse* (1878) pour Émile Pessard, *Isoline* (1888) pour André Messager, *Le Docteur Blanc* (1893) pour Gabriel Pierné, *Gwendoline* (1886) et *Briséis* (1897) pour Emmanuel Chabrier, *La Carmélite* (1902) pour Reynaldo Hahn, *Le Fils de l'Étoile* (1904) pour Camille Erlanger, *Ariane* (1906) et *Bacchus* (1909) pour Jules Massenet.

⁴⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Reine Fiamette de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 janvier 1904), n° 2, p. 13.

sens des mots, presque toujours réparti entre trois ou quatre propositions dont la quatrième conclut, en musique, deux pages après la première⁴⁶⁶.

Le jugement de Dukas relatif aux vers de Catulle Mendès est quant à lui très révélateur de ce que doit être l'écriture d'un livret d'opéra. Car si Dukas rejette la littérature dans le drame lyrique et affirme la nécessité de lui préférer la poésie, toutes les poésies ne peuvent s'allier à la musique. Ainsi, bien que la poésie de Catulle Mendès soit « infiniment supérieure à celle de la plupart des librettistes⁴⁶⁷ », le sentiment « tout verbal et la forme toute parnassienne des vers de M. Catulle Mendès sont les choses du monde les plus contraires à la musique, j'entends à la musique dramatique⁴⁶⁸ ».

Les œuvres de Mendès demeurent des œuvres littéraires bien qu'elles aient été composées en vue d'une création lyrique. Elles ne nécessitent donc pas de musique et si la musique « n'est pas indispensable, elle est tout au moins inutile⁴⁶⁹ ». Selon Dukas ce grave défaut, conséquence d'une mauvaise compréhension du drame lyrique par Mendès, pourrait être atténué : « s'il regardait davantage le drame musical du côté de la musique au lieu de le considérer presque uniquement du côté de la poésie⁴⁷⁰ ». Compte-tenu de la perfection poétique des livrets de Mendès, la genèse d'une œuvre dramatique sur un de ses textes ne peut être musicale. Les idées de Mendès diffèrent effectivement de celles de Dukas ; selon le librettiste le vers « doit être inachevé, pour ainsi dire, de façon à n'être tout à fait ce qu'il doit être que quand il sera musique⁴⁷¹ ». Alors que pour le compositeur la musique doit déterminer le texte. Bien que Mendès ne revendique pas réellement la primauté de la poésie sur la musique⁴⁷², c'est pourtant ainsi qu'il est ressenti par les musiciens. Debussy écrit à Chausson à la suite de la conférence du poète parnassien sur *L'Or du Rhin*, en 1893 : « il s'est appliqué, à diminuer le rôle du musicien, pour glorifier le poète ; enfin, une façon détournée de dire, que, si, lui Mendès n'avait pas fait de musique, c'était, que l'on pouvait très bien s'en passer⁴⁷³ ».

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Briséis* d'Emmanuel Chabrier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (13 février 1897), n° 7, p. 64.

⁴⁶⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Carmélite* de Reynaldo Hahn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 13.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ MENDÈS, Catulle, lettre à Jules Dubois, in DUBOIS, Jules, « Catulle Mendès librettiste », *La Grande Revue* (15 juillet 1904), n° 7.

⁴⁷² Cf. BRAUX, Olivier, « Catulle Mendès, librettiste de l'Antiquité », *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, éd. Par J.-Chr. Branger et V. Giroud, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 143-154.

⁴⁷³ DEBUSSY, Claude, lettre à Ernest Chausson (7 mai 1893), *Correspondance 1872-1918*, op. cit., p. 126-127.

Si Dukas rejette les conceptions poétiques de Mendès estimant qu'elles portent à faux, elles sont toutefois bien éloignées de celles des « bâtisseurs d'imbrolios à sensations⁴⁷⁴ ».

Le libretto : canevas ordinaire d'opéras

La genèse poético-musicale du drame lyrique prônée par Dukas s'oppose aux conceptions de nombreux librettistes, à savoir « le canevas traditionnel⁴⁷⁵ » d'opéra, selon Dukas. Le travail du librettiste consiste « à découper en scènes suivant les *exigences* de la musique⁴⁷⁶ », une histoire quelconque de façon à « donner au musicien l'occasion de déployer ses talents⁴⁷⁷ ». Le sujet, envisagé « comme simple motif à déploiements stéréotypés⁴⁷⁸ » est ainsi ramené « au patron immuable [que la musique] s'est taillé une fois pour toutes ». Le librettiste fournit au compositeur « les épisodes traditionnels en usage dans tous les opéras à grand spectacle depuis Meyerbeer : chanson à boire, chœurs de guerriers, de chasseurs, de laboureurs, cortège sacerdotal avec orgues et cloches obligées, cris de guerre, serment, etc... [...] ⁴⁷⁹ ». Le livret se résume alors en « l'exposé pur et simple de l'*histoire*, à laquelle on rattache tant bien que mal des épisodes pouvant fournir prétexte à tous les lieux communs [...] ⁴⁸⁰ ».

Selon Dukas « depuis qu'on écrit des opéras, et il y a déjà longtemps, on est convaincu que pour rendre un sujet *musical*, il est en quelque sorte obligatoire d'en faire quelque chose de parfaitement absurde⁴⁸¹ ». Ces canevas traditionnels ne répondent à aucune logique musicale et sont totalement dépourvus d'émotion, le seul but étant de frapper fort.

L'*Astarté* de Xavier Leroux sur un livret de Louis de Gramont est une parfaite illustration de cette opinion :

L'œuvre [...] est d'un art tout sensuel et décoratif. Il ne faut chercher ici ni une action d'ordre supérieur, ni même un développement psychologique sérieux. Bien que le poème de M. L. de Gramont mette en scène le personnage d'Hercule, c'est-à-dire le héros d'un des mythes grecs les plus pathétiques et les plus profonds, il ne semble pas que l'auteur ait songé à tirer parti d'autre chose que des situations où la légende favorisait, selon lui, la musique et l'art de la

⁴⁷⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [L'Attaque du moulin d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 308

⁴⁷⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Hellé d'Alphonse Duvernoy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 mai 1896), n° 21, p. 190.

⁴⁷⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deidamie d'Henri Maréchal] », *art. cit.*, p. 146.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 145-146.

⁴⁷⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Mérowig de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, VII (décembre 1892), p. 604.

⁴⁸⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deidamie d'Henri Maréchal] », *art. cit.*, p. 146.

⁴⁸¹ *Ibid.*

mise en scène, et où les moyens complexes du théâtre lyrique moderne pouvaient s'unir en vue d'assurer à l'œuvre son maximum d'effet. Ce maximum est presque toujours atteint, il faut bien le reconnaître. Mais depuis Richard Wagner, puisqu'on ne peut parler de musique dramatique sans revenir à ce génie incomparable, nous savons que l'effet théâtral n'est rien en lui-même et qu'il ne vaut que par sa concordance avec l'action intérieure que la musique est chargée d'exprimer. Cette action intérieure, *Astarté* en est presque totalement dépourvue. La seule qui eût pu nous être rendue perceptible par la symphonie eût dû se passer dans l'âme d'Hercule ; or l'Hercule que nous montre M. de Gramont n'a que des sens. Par suite, tout, dans sa pièce, se passe en coups de théâtre, c'est-à-dire selon le procédé le plus saisissable pour le public et en même temps le plus fatigant qui soit⁴⁸².

Les critiques des livrets sont généralement sans concession. C'est à travers toutes ses remarques négatives que Dukas exprime ce que doit être pour lui un bon livret. Tout d'abord c'est la pensée musicale qui doit en être à l'origine. Puis l'action « doit forcément être basée sur un petit nombre de faits et se répartir entre une quantité minime de personnages⁴⁸³ ». L'intrigue ne doit donc pas être trop chargée, « la complication des faits qui morcelle l'action, qui entrave le développement des sentiments et des caractères et disperse en épisodes plus ou moins tragiques l'unité dramatique qu'elle prétend rendre sensible, n'est pas moins défavorable à l'unité musicale⁴⁸⁴ ».

Il insiste sur la « nécessité, pour la musique, d'une action simple et résolument psychologique, visant droit au but, dédaigneuse des imbroglios et des épisodes parasites » pour tout compositeur « soucieux de vérité dramatique et de logique musicale⁴⁸⁵ ». Sinon une idée musicale qui sert de base peut apparaître « comme noyée dans des développements parasites et, par suite de l'extension inévitable à laquelle la soumet la musique, [perdre] tout le caractère et toute la portée qu'elle aurait pu avoir⁴⁸⁶ ».

Ainsi envisagée, une œuvre de « théâtre immobile », c'est-à-dire dans laquelle « les péripéties extérieures [...] tiennent peu de place » est donc très « favorable à l'expression de la musique ». Ce qui importe à Dukas c'est le « théâtre d'émotion pure [...] »⁴⁸⁷. Le poème doit permettre à la musique de tout animer, d'être le drame et ne doit pas entraver son

⁴⁸² DUKAS, Paul « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, IV (mars 1901), p. 126-127.

⁴⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 131.

⁴⁸⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orsola* de Paul et Lucien Hillemacher] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 mai 1902), p. 172.

⁴⁸⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Paul Vidal] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 124.

⁴⁸⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* de Camille Erlanger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 février 1897), n° 8, p. 74.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

expansion : « Tout l'art du poète, quel que soit le genre du sujet qu'il adopte, est de préparer au musicien une [...] *libération* du sens littéral des mots en portant le sentiment à ce degré d'intensité où la musique qui le traduit *devient l'action elle-même*⁴⁸⁸ ».

Selon Dukas la conception poétique est intimement liée à la conception musicale du drame, suivant en cela l'exemple de Wagner. Alors que la forme du drame lyrique s'impose peu à peu en France, les traditions de l'opéra persistent dont les plus illustres représentants sont Camille Saint-Saëns et Jules Massenet.

5.3. Entre tradition et modernité

L'opéra : une musique de théâtre

Dukas définit l'opéra comme une musique de théâtre, dont la forme et les coupes sont obsolètes. C'est un genre où prédomine la pièce sur la musique, sacrifiant « tout ce qui constitue le style dramatique juste⁴⁸⁹ » pour la recherche des effets. Il s'oppose au drame lyrique créé par Wagner. Selon Dukas, le temps de l'opéra est révolu, seul le drame lyrique convient dorénavant à l'expression lyrique contemporaine. Il reste hermétique au choix de certains compositeurs français qui continuent à faire vivre ou revivre la tradition de l'opéra.

- Un répertoire d'effets usés

L'opéra se caractérise par une « perpétuelle sollicitation de l'effet [...]»⁴⁹⁰. Selon Dukas c'est même en cela que l'on reconnaît les hommes de théâtre :

Le souci de frapper fort l'emporte visiblement chez eux sur celui de frapper juste, et de là vient que le plus souvent ils manquent leur but : ils veulent atteindre trop de points à la fois, oubliant qu'il est malaisé de faire vibrer en même temps les cordes faciles de toutes les sentimentalités. Et cette préoccupation les conduit à l'emphase et au jargon à prétentions lyriques⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 265.

⁴⁸⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Montagne Noire* d'Augusta Holmès] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 67.

⁴⁹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Guernica* de Paul Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (29 juin 1895), n° 24, p. 233.

⁴⁹¹ *Ibid.*

Plusieurs œuvres donnent lieu à un inventaire de ces effets : « Les beaux décors, les riches costumes, les danses lascives, les fanfares éclatantes et les chants voluptueux⁴⁹² » sont relevés dans *Astarté* de Xavier Leroux ; les « cortèges, ballet, fanfares, airs, duos, morceaux d'ensemble et chœurs⁴⁹³ » dans *La Burgonde* de Paul Vidal⁴⁹⁴. Quant à *Hellé* d'Alphonse Duvernoy, Dukas note qu'« aucune des figures en usage dans la rhétorique dramatico-musicale qui caractérise les modèles du genre n'y est omise, ni l'enveloppante cantilène, ni les chœurs fortement rythmés, ni les duos aux cadences irrésistibles, etc⁴⁹⁵ ». L'opinion de Dukas sur le genre de l'opéra est radicale :

L'opéra est mort : ce n'est pas [aux jeunes compositeurs] de le ressusciter. Devant tout ce qui le rappelle, il convient plutôt de dire, comme Faust chez la sorcière :

« Tout cet attirail ne m'est que trop connu et me fait horreur !⁴⁹⁶ »

Si les effets peuvent suffire à l'opéra, « il y a longtemps déjà qu'ils ne suffisent plus à l'art⁴⁹⁷ ». Selon Dukas, le genre du drame lyrique doit définitivement l'emporter, composer un opéra c'est revenir à une forme devenue caduque.

- Une forme désuète

La Burgonde, un opéra en quatre actes et cinq tableaux de Paul Vidal sur un livret d'Émile Bergerat⁴⁹⁸ et Camille de Sainte-Croix⁴⁹⁹, créé à l'Opéra de Paris le 23 décembre 1898 donne lieu à une critique du genre. Dukas ne comprend pas qu'un compositeur puisse encore écrire un opéra. Seul un parti pris peut expliquer imposer « des formes dont l'usage n'est certes pas prescrit et contre lesquelles [il ne se sent] aucun préjugé, mais qu'une tendance réactionnaire peut seul légitimer *a priori*⁵⁰⁰ » :

⁴⁹² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 61.

⁴⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Paul Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 décembre 1898), n° 42, p. 379.

⁴⁹⁴ Paul Antonin VIDAL (1863-1931) a composé trois opéras, *Guernica* (1895), *La Burgonde* (1898) et *Ramsès* (1908).

⁴⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hellé* d'Alphonse Duvernoy] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 621.

⁴⁹⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 61.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Émile BERGERAT (1845-1923), poète, auteur dramatique et chroniqueur au *Voltaire* et au *Figaro*. *La Burgonde* est sa seule participation à un livret d'opéra.

⁴⁹⁹ Camille de SAINTE-CROIX (1859-1915), romancier, dramaturge et chroniqueur.

⁵⁰⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Paul Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 379.

Il est presque impossible au drame post-wagnérien de revenir au stade précédent de son évolution sans transition et sans ménagement ; il nous est difficile de ne pas voir rayonner au travers de l'œuvre de Wagner les grands astres du ciel musical dont elle condense la lumière en puissant faisceau ; mais il est de fait qu'au point et au moment où nous sommes placés, c'est lui qui nous en renvoie la splendeur ; nous ne pouvons faire abstraction de cet événement de l'histoire de l'art qu'en faisant acte de critique. Un tel acte est toujours possible, mais il doit forcément amoindrir la portée de l'œuvre qui en est le résultat, et il sera toujours peu compatible avec la production spontanée⁵⁰¹.

L'opéra et le drame lyrique mettent en œuvre des principes dramatiques très différents. Dans le premier, l'action est toute extérieure et repose sur une esthétique de l'effet, où prime la voix comme dans *Hellé* (1896) d'Alphonse Duvernoy sur un livret de Camille Du Locle⁵⁰² et Charles Nutter⁵⁰³ :

L'œuvre de M. Duvernoy est presque toute vocale, c'est-à-dire que la symphonie n'y a qu'une importance minime et que l'auteur procède la plupart du temps par *phrases* chantées que l'accompagnement orchestral se borne à souligner discrètement. Et comme ces *phrases* sont fort bien conçues pour la voix, et qu'elles contiennent en puissance des effets sûrs pour un interprète habile, on peut s'imaginer l'irrésistible éclat que leur prêtent des sujets comme Mme Caron et MM. Alvarez ou Delmas⁵⁰⁴.

Alors que dans le drame lyrique la musique tenant une place prépondérante développe l'action intérieure :

En revenir aujourd'hui, délibérément, aux coupes et aux procédés de l'opéra traditionnel constitue à nos yeux plus qu'un anachronisme, car si aucune forme n'a de valeur en soi, si le système du *leit-motiv* n'a pas plus de solidité théorique que le système des morceaux détachés, les principes dramatiques auxquels ils servent d'expression en demeurent indépendants. Or, comme celui de ces principes qui se manifeste par le *leit-motiv* a définitivement prévalu, qu'il s'accorde à merveille avec le sentiment plus affiné du théâtre musical, avec notre besoin de logique dramatique et d'unité d'impression, qu'il caractérise, en un mot, le génie de notre époque, on ne conçoit guère qu'un artiste moderne se serve des coupes usitées dans l'opéra pour écrire un drame lyrique⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Camille Germain du Commun du Locle, dit DU LOCLE, dirige avec Adolphe de Leuven l'Opéra-Comique de 1870 à 1874, puis seul de 1874 à 1876. Il a composé les livrets de *Sigurd* (avec Alfred Blau, 1884) et *Salammbô* (1890) pour Ernest Reyer.

⁵⁰³ Charles Louis Étienne TRUINET, dit Charles NUTTER (1828-1899), librettiste et archiviste de la bibliothèque de l'Opéra, il collabore notamment aux livrets de *Piccolino* (1876) pour Ernest Guiraud, *Le Cœur et la Main* (1882), *La Volière* (1888) et *L'Égyptienne* (1890) pour Charles Lecocq, *La Princesse de Trébizonde* (1869) pour Jacques Offenbach.

⁵⁰⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hellé* d'Alphonse Duvernoy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 190.

⁵⁰⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Paul Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 379.

Selon Dukas la composition d'un opéra n'est motivée que par la recherche du succès. Les théâtres lyriques étant des entreprises commerciales, le genre de l'opéra ne survit que pour satisfaire aux « besoins des âmes médiocres éprises irrésistiblement de chromolitographie [*sic*], de faits-divers et de romances. Elles sont la masse, elles ont l'argent et en veulent pour leur argent⁵⁰⁶ ». L'opéra recherche « les sympathies du public en flattant son penchant secret pour les gros effets mélodramatiques dont les prototypes lui sont fournis par le théâtre de Scribe et de Meyerbeer et pour lesquels, malgré tout, il a gardé d'inconscientes préférences⁵⁰⁷ ». Ainsi le succès de *La Jacquerie* (1895) d'Édouard Lalo terminée par Arthur Coquard⁵⁰⁸ sur un livret d'Édouard Blau et Simone Arnaud n'a rien d'étonnant car, malgré son titre de drame lyrique, elle procède selon l'esthétique de l'opéra. Elle contient « tous les éléments nécessaires à une facile réussite. Comme ouvrage de théâtre on n'y peut rien trouver qui s'écarte sensiblement de la tradition de l'opéra, et, certainement, ce ne sont pas les hardiesses d'aucune sorte qui ont pu dérouter les spectateurs⁵⁰⁹ ».

Toutefois, il arrive parfois à Dukas de se montrer indulgent face à un opéra. Constatant que l'on ne peut « indéfiniment révolutionner l'art, il est fort admissible que certains artistes appuient leur personnalité sur une tradition. Encore faut-il qu'elle soit pure et appliquée avec un évident souci de beauté expressive et formelle⁵¹⁰ ». Ainsi à propos d'*Hellé* d'Alphonse Duvernoy, Dukas note :

Cette partition a le mérite, très grand à nos yeux, d'être une œuvre franche qui marche au succès par le plus court chemin. En ce temps de compromis transitoires et de tentatives ambitieuses déguisées, cette franchise mérite d'être remarquée⁵¹¹.

L'honnêteté, c'est la seule observation positive que Dukas peut formuler, *Hellé* suscite par ailleurs les mêmes objections :

Ce n'est pas un pseudo-drame wagnérien que nous présente M. Duvernoy, ce n'est pas même un drame lyrique, c'est un opéra, une fois encore, un véritable opéra, avec tout le

⁵⁰⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Muguette* d'Edmond Missa] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 mars 1903), n° 13, p. 106.

⁵⁰⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 307.

⁵⁰⁸ Arthur Joseph COQUARD (1846-1910) a composé plusieurs opéras, *L'Épée du Roi* (1884), *Le Mari d'un jour* (1886), des drames lyriques *Pompée* (1888), *Jahel* (1900) et une comédie musicale *La Troupe Jolicœur* (1902).

⁵⁰⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* d'Édouard Lalo et Arthur Coquard] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (4 janvier 1896), n° 1, p. 4.

⁵¹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Muguette* d'Edmond Missa] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 107.

⁵¹¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hellé* d'Alphonse Duvernoy] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 622.

déploiement d'effets traditionnels, consacrés par cinquante ans de triomphe ; et cet opéra a reçu le plus chaleureux accueil, en dépit de Wagner et de sa *Walkyrie*. Niez à présent qu'en matière de théâtre nous soyons mûrs pour toutes les réformes⁵¹² !

L'opéra se résume donc selon Dukas à un genre du passé, à la forme désuète dont seule la recherche de succès peut expliquer la subsistance face au drame lyrique. Pourtant deux des plus grands et des plus prolifiques compositeurs de la fin du XIX^e, Jules Massenet et Camille Saint-Saëns, se situent entre la tradition française de l'opéra et la modernité du drame lyrique.

Le cas de Jules Massenet

Jules Massenet est l'un des compositeurs dramatiques les plus féconds de l'époque. Huit de ses œuvres dramatiques sont représentées durant la période d'activité de critique de Dukas de 1892 à 1905. Toutefois il ne s'est exprimé que sur cinq d'entre elles : *Werther* (1892), *Thaïs* (1894 et 1898), *Sapho* (1897), *Cendrillon* (1899) et *Le Jongleur de Notre Dame* (1902). Dukas n'écrit pas une ligne sur *Le Portrait de Manon* (1894), *La Navarraise* (1895 à l'Opéra-Comique⁵¹³) et *Grisélidis* (1901).

Dans un article de 1903 consacré à Ernest Chausson pour *Le Figaro*, Dukas résume en quelques mots sévères la carrière de Massenet :

Au Conservatoire, où [Chausson] passa quelque temps dans la classe de Massenet, il avait entrevu ce qu'a de misérablement fragile l'éducation qui propose comme but aux efforts de l'artiste une récompense honorifique depuis la médaille d'honneur jusqu'au fauteuil de l'Institut⁵¹⁴, en passant par le Prix de Rome⁵¹⁵.

Massenet est l'un des artistes contemporains qui subit les plus dures critiques sous la plume de Dukas. Deux idées sont récurrentes : les dons spéciaux du compositeur et sa recherche du succès.

Dans sa première critique de *Werther*, Dukas met en scène deux personnages, l'un partisan, l'autre opposant à la musique de Massenet, résumant ainsi les opinions les plus caractéristiques de l'époque émises à propos du compositeur :

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ La création a lieu en juin 1894 à Londres (Covent Garden).

⁵¹⁴ Massenet est élu à l'Académie des Beaux-Arts le 30 novembre 1878.

⁵¹⁵ DUKAS, Paul « Ernest Chausson », *Figaro* (novembre 1903), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 594 ; Massenet obtient le Prix de Rome en 1863.

Tableau 5 : Opposition des opinions concernant Massenet

Favorable	Défavorable
<p>« l'une des plus sincères et des plus émouvantes de son auteur⁵¹⁶ ».</p> <p>« l'abondance, le charme et la suavité des mélodies qui éclosent à chaque page de cette partition [...] ».</p> <p>« Quelle caresse que cette musique ! comme elle ondoie en sinuosités ravissantes ! »</p>	<p>« un drame lyrique n'est pas un recueil de romance, et il est des beautés musicales qui peuvent être absolument déplacées à certains moments de l'action ».</p>
<p>La musique est « d'une qualité intrinsèque fort appréciable [...] ».</p>	<p>« La musique considérée indépendamment du drame dans <i>un drame</i> [...], voilà qui me paraît un joli non-sens. Que me font mes plus grandes richesses du monde si elles arrivent hors de propos⁵¹⁷ ? »</p>
<p>Le poème est « d'une simplicité et d'une rapidité tout à fait théâtrale ? »</p>	<p>En transportant sur la scène lyrique l'œuvre de Goethe, la « valeur psychologique » est perdue : « On me promet <i>Werther</i> ; je demande <i>Werther</i>. On me le présente dénaturé, j'ai le droit de m'en plaindre. On me répond qu'il était impossible de faire autrement, je réplique qu'en ce cas il fallait ne rien faire du tout et laisser Goethe tranquille. [...] sous quelque forme qu'on se réclame de la collaboration du génie, qu'il convient de le respecter. Si cela ne se peut, la plus grande marque de respect qu'on puisse alors lui témoigner, c'est de ne pas toucher à son œuvre⁵¹⁸ ».</p>
<p>La musique « s'adapte avec souplesse aux sentiments et aux situations ! »</p>	<p>« C'est de la musique opportuniste ».</p>

⁵¹⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Werther* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, IX (11 février 1893), n° 38, p. 299.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 302.

<p>« Il n’y a pas d’airs détachés, il est vrai, mais chaque motif caractéristique est si mélodieux, d’une venue si facile, il s’enchâsse avec une telle aisance dans la trame symphonique [...]»⁵¹⁹.</p>	<p>« Il n’y a pas d’airs ni d’ensembles à l’ancienne manière, [...] mais les phrases vocales bien et dûment conclues abondent dans [le premier] acte, et l’on ne serait pas en peine d’en détacher plusieurs <i>ariosos</i> d’ailleurs charmants. Ce que vous prenez pour des motifs typiques ne sont que de simples rappels de phrase, dont le mélange forme un tissu symphonique assez rudimentaire qui n’est comparable en rien au réseau serré que Wagner jette sur ses œuvres»⁵²⁰.</p>
<p>Acte II :</p> <p>« Quelle somme de talent n’y a-t-il pas là-dedans ! [...] quelle émotion communicative se dégage de cet acte ! La gradation des sentiments y est exprimée à merveille, et toutes les scènes en sont traitées dans la note juste»⁵²¹.</p>	<p>« l’action est bien languissante, [...] l’intérêt qu’inspire Werther est bien médiocre, et [...] son rôle est bien monotone ».</p>
<p>« Admirable »</p>	<p>« Habileté»⁵²²</p>

Ce procédé de la conversation ne sera jamais plus utilisé par Dukas. En tant que première approche du critique sur l’œuvre de Massenet, cet article résume efficacement la pensée de Dukas : une musique charmante mais inutile et factice. Et à Dukas de conclure, en se rangeant à l’avis du plus aimable des commentateurs : « Jamais l’auteur n’a été mieux inspiré»⁵²³. Une opinion que partagera Debussy lors de la reprise de l’œuvre en 1903 : « jamais M. Massenet n’a montré aussi bien que dans *Werther* la qualité charmante des dons qui en font l’historien musical de l’âme féminine»⁵²⁴.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 304-305.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 306.

⁵²² *Ibid.*, p. 307.

⁵²³ *Ibid.*, p. 309.

⁵²⁴ DEBUSSY, Claude, « Reprise de “Werther” à l’Opéra-Comique », *Gil Blas* (27 avril 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 160.

- Un compositeur en quête de succès

Selon Dukas, le public, la mode et le succès sont les données sur lesquelles repose l'œuvre de Massenet : « Il n'est pas un compositeur qui, plus que Massenet, s'informe des changements de goût du public et ne coure au-devant de ses préférences du moment⁵²⁵ ». La volonté du compositeur d'apporter au public ce qu'il aime, influence ses choix de livret et le type de musique qu'il élabore :

Dans la poursuite fébrile qu'il livre au succès, il le rencontre quelquefois ; mais au prix de quels calculs, de quelles préoccupations à côté ! Le livre en vogue, la théorie du jour, il les adopte et se les assimile sans autre souci que de se laisser pousser par le vent de la mode. Le wagnérisme domine-t-il ? Voici *Esclamonde* et *Werther*. Mascagni emplit-il les théâtres d'Europe de vociférations veristes avec sa brutale *Cavalleria Rusticana*, M. Massenet répond par *La Navarraise*. Le succès du *Paillasse* de Léon Cavallo [sic], de *la Vie de Bohème*, de Puccini, nous explique aujourd'hui *Sapho* ; demain, celui de *Haensel et Gretel* nous expliquera *Cendrillon*⁵²⁶.

L'ironie patente des articles concernant Massenet laisse facilement entrevoir l'agacement du critique. Dukas rédige des articles entiers pour *Werther*, *Cendrillon* et *La Jongleur de Notre-Dame*, mais d'autres œuvres sont parfois reléguées en fin de chronique. À ce titre, l'exemple de *Sapho* est étonnant. S'il peut, pour beaucoup d'œuvres, écrire deux articles différents pour les deux revues auxquelles il collabore, il ne le fera pas pour *Sapho*. En décembre 1897, il consacre à cette œuvre un article dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, mais juste trois lignes à *La Revue Hebdomadaire* : « L'Opéra-Comique a représenté la semaine dernière un ouvrage nouveau de M. Massenet. Écrite en vue du gros succès, la partition de *Sapho* remplit parfaitement son but. Mlle Calvé⁵²⁷ a fait une création remarquable⁵²⁸ ».

La critique de *Thaïs* en 1894 de quelques lignes de plus est complètement assassine :

Et *Thaïs* ? Nous n'avons encore rien dit de *Thaïs* à nos lecteurs. C'est hélas ! qu'il n'y a rien de bon à en dire. [...] M. Massenet désire si ardemment le succès qu'il lui sacrifie tout, jusqu'à son talent. [...] il n'est pas jusqu'à l'instrumentation qui ne soit, elle aussi, lâchée et bruyante. M. Massenet remplaçant un procédé qui a jadis valu sa plus glorieuse célébrité à *Esclamonde*, se resserre dans *Thaïs* (voir la *Rêverie* d'Athanaël), avec non moins d'expression

⁵²⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 360-361.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Emma CALVÉ DE ROQUER (1858-1942), soprano qui créa notamment les rôles de *Sapho* et d'*Anita* dans *La Navarraise* (1894).

⁵²⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire* (décembre 1897), p. 279.

que d'esprit, du coup de grosse caisse physiologique qui lui a si bien réussi jadis. Mais cette orchestration n'a pas, cette fois, été aussi remarquée (on ne l'avait pas annoncée dans les journaux). Les loges n'ont pas rougi. Que voulez-vous ? tout s'use⁵²⁹.

Lors de la reprise de l'œuvre en 1898 dans une seconde version, l'opinion de Dukas n'a pas changé :

L'Opéra a convié la critique l'autre semaine à une reprise de *Thaïs*, désormais en quatre actes, M. Massenet y ayant ajouté un tableau nouveau et un ballet. [...] les interprètes étaient satisfaits, le public aussi, et les auteurs par-dessus tout le monde, la critique serait bien mal venue de se montrer plus exigeante⁵³⁰.

- L'esthétique de Massenet

Massenet est avant tout un musicien de théâtre parmi les « plus habiles, peut-être, que Paris compte en ce moment⁵³¹ ». C'est un compositeur qui sait « varier ses effets⁵³² », un musicien doué. Dukas relève le « brillant » et la « facilité séduisante⁵³³ » de *Manon*, les phrases suscitant les tumultes d'applaudissements⁵³⁴ de *Cendrillon*, ou encore dans *Sapho*, « les jolis effets d'orchestre qui, çà et là, viennent colorer la symphonie de reflets délicats et nous rappellent que M. Massenet est un des musiciens sachant le mieux son métier qu'on puisse trouver parmi nos compositeurs anciens et nouveaux [...]. Dirai-je le charme voluptueux et enjôleur de ces mélodies qui domptent le public comme des caresses et lui font, malgré tout, traiter M. Massenet en enfant gâté⁵³⁵ ». Le principal reproche que Dukas adresse à Massenet est de tout calculer en vue de produire un « maximum d'effet⁵³⁶ », rien dans sa musique ne lui apparaît spontané :

Un drame lyrique est avant tout, pour lui, un motif à déployer ses dons incontestables de metteur en œuvre, de façon à leur faire produire le maximum d'effet dont la donnée est

⁵²⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts – Un livret sur les rapports de la poésie et de la musique – La *Thaïs* de M. Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, XXIII (14 avril 1894), n° 99, p. 310-311.

⁵³⁰ DUKAS, Paul, « Les Concerts spirituels – *Thaïs* », *art. cit.*, p. 416-417.

⁵³¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 274.

⁵³² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 360.

⁵³³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Ninon de Lenclos* d'Edmond Missa] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (16 mars 1895), n° 11, p. 102.

⁵³⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 276.

⁵³⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 361.

⁵³⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 275.

susceptible. C'est là, en quelque sorte, le point de vue principal duquel il envisage son sujet, calculant tout en raison de ce *rendement* et se trompant rarement quand son livret est favorable⁵³⁷.

Selon lui, Massenet est plus opportuniste que créatif :

Mysticisme de bonne compagnie relevé de la pointe de sensualité indispensable, sans ennuyeuse profondeur à la Bach, ni douloureuse exaltation à la Wagner, petites coquetteries mélodiques plus ou moins en situation, brutalités instrumentales çà et là pour relever à propos les accompagnements alanguis du quatuor, le ragoût est le même. Il plaît, c'est là sa raison d'être [...]⁵³⁸.

Son esthétique est modelée sur l'effet que la musique sera susceptible de produire sur l'auditeur :

La souplesse de main de M. Massenet s'est employée, il est vrai, à varier les aspects de la partition sans parvenir à déguiser tout ce qu'a de factice sa méthode de composition et de convenu son sentiment mélodique. Qu'importe ! si les pages à effets, si les morceaux à succès *portent* ! Et ils *portent* d'autant plus efficacement que l'auditoire est familiarisé, aujourd'hui, avec les procédés du maître, qu'il les confond, dans son impression, avec les sentiments mêmes auxquels ils sont appropriés, et ne semble plus attacher d'importance qu'aux applications qu'en peut faire M. Massenet dans chaque cas particulier. Comme ici ces applications sont très diverses et, pour la plupart, ingénieuses, *Cendrillon*, accueillie chaleureusement, a produit un effet considérable.

Dukas rejette l'idée que le but de la musique soit le plaisir, au contraire de Debussy qui d'après les propos rapportés (et probablement modifiés) par Paul Landormy⁵³⁹. Debussy considérerait Massenet comme l'un des compositeurs contemporains les plus représentatifs de l'art musical français :

Massenet a compris le vrai rôle de l'art musical. Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher à *faire plaisir* ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut

⁵³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Thaïs* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 avril 1898), n° 17, p. 144.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵³⁹ Suite à son entrevue avec Paul Landormy, Debussy écrit à Louis Laloy : « Avez-vous lu un article de Landormy dans la *Revue Bleue* où il rapporte une conversation avec C. Debussy ? C'est extraordinaire comme ce soi-disant musicien entend mal... » (DEBUSSY, Claude, lettre à Louis Laloy (3 avril 1904), *Correspondance 1872-1918*, op. cit., p. 834.

que la beauté soit *sensible*, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous n'ayons aucun effort à faire pour la saisir⁵⁴⁰.

Toutefois Dukas ne remet pas en cause les qualités musicales du compositeur : sa musique lui semble même brillante et se caractérise par une certaine « facilité mélodique, de l'ingéniosité parfois, de l'habileté toujours⁵⁴¹ ». Il admire « l'inspiration personnelle et fine de l'auteur de *Manon*⁵⁴² ». Une œuvre d'ailleurs qu'il considère comme le « dernier reflet⁵⁴³ » de la comédie lyrique française du XVIII^e siècle. Il se prend simplement à regretter « qu'ayant eu tout ce qu'il fallait pour dominer les masses, l'auteur de *Thaïs* se soit contenté d'être un charmeur de foules⁵⁴⁴ ».

La musique de *Cendrillon*, par exemple, lui apparaît beaucoup plus travaillée que celle de la plupart de ses ouvrages précédents. Mais Dukas ne présente pas non plus cette idée sous forme de compliment : « la musique de M. Massenet ? Elle est de M. Massenet, c'est tout dire, mais elle est, cette fois, bien de lui⁵⁴⁵ ». Et pour le critique la raison en est simple, *Cendrillon* est une répercussion du succès d'*Hansel et Gretel* d'Humperdinck⁵⁴⁶. Il s'agissait donc pour Massenet de « rivaliser avec un contrepointiste allemand, un de ces hommes terribles qui n'écrivent jamais à moins de cinq parties réelles » :

Or, comme M. Massenet se sentait manifestement incapable d'atteindre à la grâce pesante de cette musique à besicles, comme il n'est pas homme à préférer, ainsi que Gluck, « les Muses aux Sirènes » et qu'il a toujours pensé, au contraire que les Sirènes ont du bon ; comme il a pu vérifier qu'une cinquième partie réelle n'intéresse que le musicien chargé de l'exécuter, il s'est borné à écrire à quatre parties, voire même à trois ou à deux. Seulement l'influence qu'a pu exercer sur lui M. Humperdinck, s'est manifestée par plus de travail et par une ingéniosité qui faisait défaut, avouons-le, à quelques-uns de ses précédents ouvrages. Il est certain que, dans *Cendrillon*, M. Massenet a *cherché* davantage que dans *Sapho* ou dans la

⁵⁴⁰ DEBUSSY, Claude, « [Réponse à l'enquête] L'État actuel de la musique française », *La Revue Bleue* (2 avril 1904), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 278-279.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 144

⁵⁴² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts – Un livret sur les rapports de la poésie et de la musique – La *Thaïs* de M. Jules Massenet] », art. cit., p. 311.

⁵⁴³ DUKAS, Paul, « Musique et comédie », art. cit., p. 201.

⁵⁴⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Thaïs* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 145.

⁵⁴⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 274-275.

⁵⁴⁶ Cf. *infra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité, p. 143-144.

Hansel und Gretel est un conte musical en 3 actes, d'après un livret d'Adelheid Wette créé à Weimar le 23 décembre 1893. Engelbert HUMPERDINCK (1854-1921), compositeur allemand très influencé par Wagner avec qui il collabore pour la représentation de *Parsifal* à Bayreuth en 1880-1881. Il écrit plusieurs œuvres dramatiques : *Les Sept Petits Biquets* (1895), *La Belle au bois dormant* (1902), *Le Mariage forcé* (1905), *Enfants de roi* (1897, 1910), *Les Vivandières* (1914), *Gaudeamus* (1919).

Navarraise. Et comme, en cherchant, on se trouve presque toujours soit même, il s'en suit qu'il a écrit une partition plus complète, plus originale que les susnommées, une partition *travaillée* comme l'étaient *Esclarmonde* ou *Werther*, qui étaient aussi bien de lui⁵⁴⁷.

Bien que Dukas ne s'attarde pas sur la question et que le vocabulaire choisi soit dédaigneux, la musique de *Cendrillon* lui semble réussie :

Il y a, d'ailleurs, de jolis *coins* dans la musique de M. Massenet : la partie féerique de *Cendrillon*, traitée dans un goût qui rappelle le fantastique d'*Esclarmonde*, est pleine de détails chatoyants d'instrumentation et de surprises harmoniques qui s'accordent merveilleusement avec la superbe mise en scène de M. Carré. Les airs de ballet sont pittoresques et plus *écrits* que beaucoup d'autres, des précédents ouvrages de l'auteur. Dans les parties comiques, on trouve des traits heureux et d'amusants effets d'orchestre. *Cendrillon*, enfin, est abondamment pourvue de cette grâce séduisante qui distingue le talent de M. Massenet et a contribué, pour une grande part, à lui former un cortège fidèle d'admirateurs et surtout d'admiratrices⁵⁴⁸.

L'opinion ambivalente palpable de *Werther* réapparaît ici de manière assez saillante. En effet si selon Dukas, tout dans la musique dramatique de Massenet converge vers une esthétique inutile et affligeante il ne peut en nier « l'efficacité » et la beauté réelle de la musique.

- L'exception du *Jongleur de Notre-Dame*

Aux yeux de Dukas, cette œuvre est sensiblement différente des autres. Massenet s'éloigne de ses sujets habituels, « ce n'est pas d'un roman d'amour que s'est inspiré cette fois M. Massenet⁵⁴⁹ », aucune « figure d'aimable pécheresse », sans pour autant que « l'art de M. Massenet y ait perdu ; bien au contraire ». Selon Dukas, le compositeur a opté pour un sujet plus simple et « mieux disposé pour la scène lyrique [...] ». Ainsi le livret plus austère⁵⁵⁰ de Maurice Léné⁵⁵¹ a dicté au compositeur une direction différente :

⁵⁴⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 275.

⁵⁴⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 198.

⁵⁴⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Jongleur de Notre-Dame* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mai 1904), n° 21, p. 172.

⁵⁵⁰ Jean, jongleur, entre dans un couvent consacré à la Vierge, après qu'un prieur irrité de ses jongleries blasphématoires l'ait exhorté de les rejoindre pour son salut. Jean est certes pieux mais se décide à entrer au couvent davantage attiré par la faim. L'opéra se conclut : Jean n'a que ses jongleries à offrir à la Vierge, ce qu'il fait avec exaltation. Bien que les moines crient au sacrilège, la Vierge bénit Jean tandis qu'un chœur céleste s'élève, Jean expire.

⁵⁵¹ Maurice LÉNA a également travaillé sur les livrets de *Dans l'ombre de la cathédrale* (1921) pour Georges Hüe, *Nerto* (1924) pour Charles-Marie Widor et *La Damnation de Blanche fleur* (1920) pour Henry Février.

En revêtant de musique l'antique et naïf fabliau dont M. Maurice Lénà a tiré un livret simple et bien, le compositeur n'a rien abandonné, en effet, de ses qualités de grâce insinuante ni de son habileté consommée dans les choses du théâtre. Il les a seulement employées avec une discrétion plus grande, commandées par le sujet, et une sorte de tempérance dans la recherche de l'effet qui n'est pas d'ordinaire sa vertu maîtresse. De sorte qu'on trouve dans *Le Jongleur de Notre-Dame* presque toute la saveur de l'art de l'auteur de *Manon* sans que ses défauts y apparaissent sous le jour cru où l'auteur de *Sapho*, par exemple, les faisait apercevoir. Et c'est sans doute, parce que le *Jongleur de Notre-Dame* montre moins de souci de réussite qu'il est davantage réussi que beaucoup de productions de M. Massenet, où cette préoccupation semblait dominer son dessein de ne la laisser percevoir⁵⁵².

Si Dukas relève dans *Le Jongleur de Notre-Dame* un manque d'« unité de style⁵⁵³ », certaines « lourdeurs et quelques vulgarités » sans oublier de noter « l'adresse, qui n'a jamais fait défaut à son auteur », il juge l'œuvre avec plus de valeur que les précédentes :

Ce joli poème semblait fait pour la musique. Celle de Massenet semblait faite pour lui. Elle est tendre, spirituelle, légère avec, précisément, la qualité de tendresse, d'esprit et de légèreté que le sujet exigeait. L'expression émue ne lui fait pas, non plus, défaut, de sorte que, dans son ensemble, elle contribue à un spectacle plein de charme aimable et naturel⁵⁵⁴.

L'opinion positive que Dukas exprime sur *Le Jongleur de Notre-Dame* ne saurait masquer son jugement dépréciatif de l'œuvre de Massenet dans son ensemble. Il n'est favorable à aucun choix esthétique de Massenet, considérant même qu'il n'en a qu'un seul : celui de satisfaire à la mode. Il est un autre compositeur qui nourrit des principes alliant tradition et modernité : Camille Saint-Saëns. Si son esthétique n'est pas comparable à celle de Massenet, elle paraît bien éloignée des conceptions de Dukas. Pourtant, ce dernier saura se montrer particulièrement indulgent envers celui qui prit parti pour lui au Prix de Rome de 1889.

⁵⁵² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Jongleur de Notre-Dame* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 172.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 173

⁵⁵⁴ *Ibid.*

Camille Saint-Saëns : l'esthétique d'un maître respecté

Lorsque Dukas devient critique musical, il connaît déjà Saint-Saëns depuis plusieurs années. En 1889 Dukas échoue au prix de Rome pour la seconde fois, Saint-Saëns prend alors parti pour lui⁵⁵⁵, ce que Dukas n'oubliera pas. Quelques années plus tard, en 1893, Saint-Saëns demande à Dukas d'orchestrer les trois premiers actes de l'opéra inachevé d'Ernest Guiraud, *Frédégonde*. Voici la réponse du jeune compositeur :

Je n'ai pas oublié non plus les bonnes paroles que vous m'avez dites jadis lors de mon échec à l'Institut pour le prix de Rome. La bienveillance que vous m'avez témoignée alors m'est restée toujours présente. Autre dette dont il m'est aussi difficile de m'acquitter que la première⁵⁵⁶. Quoi que vous puissiez exiger de moi, je considère que je serais toujours votre obligé⁵⁵⁷.

Toujours bienveillant envers Dukas, c'est encore Saint-Saëns qui, en octobre 1895, réussit à obtenir pour Dukas une affectation dans la caserne la plus proche pour effectuer ses vingt-huit jours d'exercices militaires⁵⁵⁸.

Dukas nourrira longtemps un profond respect pour Saint-Saëns qui transparaîtra dans ses écrits. Il a eu l'occasion de critiquer quatre œuvres lyriques de Saint-Saëns : *Samson et Dalila*, *Phryné*, *Proserpine* et *Les Barbares*. Selon lui, la personnalité artistique du compositeur repose sur une grande culture classique, qui lui confère sa « force⁵⁵⁹ » et la « pureté de son style⁵⁶⁰ » :

M. Saint-Saëns est tout autant beethovenien, berliozien ou haendelien que wagnérien, c'est-à-dire qu'il est à la fois tout cela et autre chose, car s'il a étudié tous ces maîtres et s'il les possède mieux que personne, il a su néanmoins, dans leur fréquentation, réserver son quant à soi et sauvegarder sa personnalité⁵⁶¹.

⁵⁵⁵ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 30.

⁵⁵⁶ La première dette de Dukas est celle qu'il tient envers Guiraud : « Il était moins, pour moi, un maître qu'un ami et je saisirai toujours les occasions qui pourront se présenter de rendre hommage à sa mémoire sans espérer me libérer pour cela de ce que je lui dois ». DUKAS, Paul, lettre à Camille Saint-Saëns (9 février 1893), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, op. cit., p. 146.

⁵⁵⁷ DUKAS, Paul, lettre à Camille Saint-Saëns (9 février 1893), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, op. cit., p. 146.

⁵⁵⁸ DUKAS, Paul, deux lettres à Camille Saint-Saëns (5 septembre et 3 octobre 1895), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, op. cit., p. 147-178 et 152.

⁵⁵⁹ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », art. cit., p. 73.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

- Genèse poétique et musicale

Les opinions de Saint-Saëns et de Dukas sont aux antipodes quant à la matière dramatique du sujet. Dukas considère que la plupart des sujets choisis par Saint-Saëns sont insipides et dépourvus d'humanité. Les personnages de *Proserpine*⁵⁶² ne sont guère plus que des « marionnettes romantiques⁵⁶³ », ceux des *Barbares*⁵⁶⁴ sont des « êtres de décor et de surface⁵⁶⁵ ». Quant au livret de *Samson et Dalila*, la légende a été dénaturée au profit d'un livret « par trop rudimentaire et d'une simplicité qui devient de l'indigence [...]»⁵⁶⁶. Ce mythe est extrait du Livre des Juges de la Bible :

Que vient faire là le patriotisme de cette autre Judith ? Le texte du livre des Juges est beaucoup plus simple et par cela même beaucoup plus significatif. Dalila trahit Samson par perversité féminine, rien de plus. C'est de là que ce vieux récit tire toute son originalité et toute sa philosophie en même temps. En faisant de Dalila une sorte de prophétesse, en nimbant sa tête d'une auréole de patriotisme, on la rend plus sympathique peut-être, mais sûrement on défigure le personnage. Ce n'est plus Dalila, du moins la Dalila de la Bible, un des types, pourtant, les mieux définis, comme nous le disions, qu'ait produits la poésie de tous les temps. C'est l'héroïne d'un autre drame dont les événements de la légende forment le fond, mais en se rapetissant aux proportions d'une aventure politico-sentimentale d'intérêt purement local, et en perdant en signification vraiment humaine ce qu'on a pensé leur faire gagner en intérêt dramatique⁵⁶⁷.

Samson et Dalila est la première œuvre de Saint-Saëns critiquée par Dukas, en décembre 1892. Dans cet article, tout y est élogieux pour le compositeur, de la déclamation « tout à fait digne de Gluck⁵⁶⁸ », à l'orchestration mise « au service de ses idées [...]»⁵⁶⁹. Peut-être embarrassé d'avoir à s'opposer à Saint-Saëns, Dukas évite les questions esthétiques. Rien dans son commentaire ne laisse entrevoir un désaccord sur les principes dramatiques. Quelques années plus tard, devenu un critique accompli, il osera mais avec beaucoup de respect revenir sur les convictions de Saint-Saëns, bien éloignées des siennes :

⁵⁶² *Proserpine* (1887), drame lyrique en quatre actes sur un livret de Louis Gallet contant l'histoire de Proserpine, qui veut se venger de Sabattino qu'elle aime mais qui veut épouser Angiola.

⁵⁶³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Camille Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 décembre 1899), n° 38, p. 350.

⁵⁶⁴ *Les Barbares* (1901), une tragédie lyrique en trois actes et un prologue sur un livret de Victorien Sardou et Pierre-Barthélemy Gheusi, conte les aventures du chef germain Marcomir attaquant la ville d'Orange.

⁵⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 novembre 1901), n° 34, p. 269.

⁵⁶⁶ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », *art. cit.*, p. 69.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

Il estime qu'au théâtre, tout ce qui est dramatique est musical et que la première condition qu'un sujet destiné à la scène lyrique doive remplir, c'est, tout d'abord, de satisfaire aux lois du drame parlé ; c'est ainsi qu'il a été conduit à adopter des livrets à base d'intrigue comme ceux d'*Ascanio*⁵⁷⁰ ou de *Proserpine*, d'autres purement historiques, comme ceux d'*Étienne Marcel*⁵⁷¹ et d'*Henry VIII*⁵⁷², qui tous ont fait ou auraient pu faire le sujet de *pièces* littéraires aussi bien que d'opéras⁵⁷³.

L'opinion de Dukas est très différente de celle de Saint-Saëns ; selon lui, la musique dramatique requiert une construction toute dissemblable à celle du théâtre parlé, ce qu'il expose dans sa critique des *Barbares* :

La musique est un art de sentiment humain, universel, qui peut, par des associations d'idées, par des emprunts à telle période de son histoire, à telle de ses formes populaires, envelopper le drame d'une atmosphère particulière, lui créer une sorte de décor d'époque ou de milieu. Par elle-même, elle est impuissante à préciser des idées ou des faits. Sa force merveilleuse tient à cette imprécision qui fait d'elle le langage naturel des émotions incommunicables par les mots. Elle trouve donc sa place, au théâtre, partout où le langage ordinaire est inefficace, où les mouvements de l'âme l'emportent en véhémence sur leur traduction verbale. Elle crée derrière l'action visible, une sorte d'action occulte ; elle nous rend sensible le drame intérieur dont la parole ne peut formuler que les états concrets. La tâche du dramaturge qui prétend donner à l'intervention de la musique quelque apparence de nécessité n'est donc pas de remplir les intervalles d'une action quelconque par des *pauses* lyriques ou des intermèdes conventionnels, mais de ménager sa place au centre même de cette action, de concevoir celle-ci de sorte que, dans toute sa durée, l'emploi de cette langue spéciale ait une raison d'être appuyée sur ces lois fondamentales⁵⁷⁴.

Selon les conceptions de Dukas, les principes dramatiques de Saint-Saëns sont erronés : « l'union d'une musique magistrale et d'une pièce traitée habilement, si étroite soit-elle, n'apparaît point [...] avec le caractère de nécessité [...] »⁵⁷⁵. Ainsi, bien que les dons de

⁵⁷⁰ *Ascanio* (1890) est un opéra en cinq actes et sept tableaux sur un livret de Louis Gallet, l'action se passe à Paris en 1539 sous le règne de François I^{er}. Il conte les péripéties de la duchesse d'Étampes, favorite du roi, éprise d'Ascanio, qui lui est amoureux de Colombe laquelle est également aimée par Cellini (maître d'Ascanio).

⁵⁷¹ *Étienne Marcel* (1879) est un opéra en quatre actes et quatre tableaux sur un livret de Louis Gallet, l'action se situe à Paris en 1358 sous la régence de Charles (futur Charles V) et conte l'histoire de ce prévôt des marchands opposé au pouvoir royal.

⁵⁷² *Henry VIII* (1883) est un opéra en quatre actes et six tableaux sur un livret de Léonce Détroyat et Armand Silvestre, il met en scène le roi d'Angleterre s'apprêtant à épouser Anne Boleyn (laquelle est éprise de Gomez suscitant la jalousie du roi) pour concrétiser son alliance avec la France en répudiant son épouse Catherine d'Aragon.

⁵⁷³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 263.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 266.

Saint-Saëns réussissent à donner vies à ses personnages, ils ne peuvent totalement pallier les défauts de ses livrets⁵⁷⁶ :

S'il suffit, sur un thème de ceux qu'on nomme dramatiques, qu'un homme de théâtre habile et un compositeur illustre s'unissent en un commun désir de clarté, de logique et de vérité scénique pour que naisse un chef-d'œuvre, nous pouvons l'affirmer hautement : avec *les Barbares*, un chef-d'œuvre nous est né. Mais si l'on estime que la maîtrise et l'habileté, si pures, si évidentes soient-elles, ne doivent apparaître qu'à l'arrière-plan de la création, et pour ainsi dire s'absorber dans son rayonnement comme l'ombre dans la flamme ; surtout si l'on assigne au théâtre musical une essence *différente* de celle du théâtre parlé, on sera tenté d'apporter à cette affirmation quelque réserve. Ce qui la motiverait ici, serait non point la musique, en elle-même accomplie, ni le livret, certes point maladroit, mais l'union de l'une et de l'autre⁵⁷⁷.

Selon Dukas, malgré les piètres libretti de ses œuvres, Saint-Saëns « recrée l'action dans la musique et nous la fait paraître vivante et belle⁵⁷⁸ ». L'esthétique du compositeur est comparable à celle de Mozart, auquel Dukas le compare à plusieurs reprises à propos des *Barbares* : « Sous le drame sommaire tracé par MM. Sardou⁵⁷⁹ et Gheusi, M. Saint-Saëns en découvre un second, tout musical, et l'exprime avec tant d'éloquence que les figures à peine indiquées par le livret prennent par la musique un relief admirable⁵⁸⁰ ». Mais également à propos de *Proserpine* :

Jamais [...] les prestiges de la mise en œuvre musicale ne dissimulèrent avec plus d'agrément et de science l'indigence du fond poétique. On ne peut comparer ce phénomène qu'à celui que nous présente le *Così fan tutte* de Mozart, une des plus belles partitions du maître, mais écrite sur un libretto plus insipide encore, si c'est possible, que celui de *la Flûte enchantée*⁵⁸¹.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁵⁷⁹ Victorien SARDOU (1831-1908), auteur dramatique français, auteur de *La Tosca* et de nombreuses comédies de mœurs et de pièces historiques, dont beaucoup ont été adaptées à la scène lyrique avec sa participation, cf. ROBERT, Frédéric, « Sardou, Victorien », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 1120.

⁵⁸⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 268.

⁵⁸¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, II (janvier 1900), p. 137.

- Question de forme : opéra à numéros et leitmotifs

La question des formes adoptées par Saint-Saëns dans ses œuvres lyriques est particulièrement intéressante, car elle permet à Dukas un certain nombre de développements théoriques sur ce point précis. Il relève systématiquement que la manière dramatique de Saint-Saëns se compose « de modernisme et de tradition, de fantaisie et de clacissisme [*sic*] qui donne à chacune de ses œuvres une saveur si particulière⁵⁸² » :

M. Saint-Saëns, on le sait, revendique pour le musicien dramatique la plus entière liberté. Il veut dire simplement par là qu'il n'a jamais éprouvé la nécessité de s'inféoder à une école et d'adopter un système ; tout en respectant les exigences des paroles, des situations, etc., il n'a jamais voulu s'imposer de parti pris une forme déterminée, mais il a prétendu pouvoir utiliser toutes celles dont la musique de théâtre a fait usage depuis Gluck jusqu'à Wagner. Selon sa convenance et suivant qu'il jugeait que celle-ci était préférable à celle-là, ou que l'effet et la variété l'exigeaient, il a alternativement employé l'air, le duo, le trio et le récitatif accompagné symphoniquement, passant avec aisance de l'un à l'autre et convaincu, d'ailleurs, que c'est dans ce compromis que le théâtre musical français doit trouver sa voie⁵⁸³.

La forme n'est qu'une question de mode, une « affaire de théorie⁵⁸⁴ » et n'a « qu'une importance relative : toutes les formes sont dignes d'être employées quand leur contenu est assez beau pour nous faire oublier ce qu'elles peuvent avoir de conventionnel, puisque après tout toutes les formes sont conventionnelles, même la forme wagnérienne⁵⁸⁵ ». Compte tenu de l'esthétique de Saint-Saëns, Dukas considère, par exemple dans *Phryné*, que l'opéra à numéros correspond aux nécessités de l'œuvre et à son expression :

M. Saint-Saëns a évidemment cherché dans *Phryné* à se rapprocher autant que possible du style des maîtres classiques et à traiter les *numéros* de son opéra-comique d'une manière analogue à celle dont les opéras de Mozart nous offrent le plus admirable exemple. Et il faut bien convenir qu'au point de vue musical strict cette forme du *morceau* n'est pas si aisée et qu'elle offre peut-être moins de commodité au compositeur que celle du développement par motifs. D'ailleurs, quand il ne s'agit pas d'une œuvre d'une grande étendue, elle est incontestablement préférable. Ici, c'était évidemment la seule possible, puisque la musique alterne avec le dialogue⁵⁸⁶.

⁵⁸² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 267

⁵⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 137.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁸⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Phryné* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, XIII (10 juin 1893), n° 55, p. 309.

Tout en affirmant dans d'autres articles sa complète désapprobation pour le genre de l'opéra, Dukas fait preuve d'une étonnante modération dans ses critiques concernant la musique de Saint-Saëns. S'il n'y abdique pas ses convictions, il comprend la démarche de Saint-Saëns et va même jusqu'à l'en féliciter. Pourtant Dukas reconnaît que dans *Proserpine*, le compositeur n'a pas évité l'écueil de la « formule » qu'il déteste tant mais sur laquelle il n'insiste pas. Là encore il détourne habilement sa critique en objectant que c'était sans doute pour Saint-Saëns une façon de « s'affirmer à lui-même avec éclat qu'il se considérait comme maître chez lui, jusqu'à chatouiller, s'il lui plaisait, du bout de la plume de Mozart, le nez du buste de Donizetti⁵⁸⁷ ». Ces propos nous laissent évidemment douter de l'objectivité du critique.

L'esthétique de Saint-Saëns repose sur une volonté de concilier aux traditions de l'opéra la nouveauté du drame lyrique :

Ce n'est pas un des aspects les moins particuliers de la musique dramatique de M. Saint-Saëns que cette sorte de compromis entre l'opéra mélodique et le drame lyrique symphonique où elle se meut avec une merveilleuse aisance⁵⁸⁸.

Au regard de son opinion concernant l'opéra, on pourrait s'attendre à un certain scepticisme de la part de Dukas, pourtant il n'en est rien, bien au contraire. Dans *Les Barbares* « les formes classiques et modernes s'épousent parfaitement, le drame et la musique fusionnent « comme par magie, dans presque toutes les scènes de l'ouvrage⁵⁸⁹ » :

On ne peut dire que la partition [...] soit conçue suivant un parti pris quelconque. Quoique le travail des leit-motifs s'y laisse apercevoir, il n'est pas d'une rigueur inflexible ; quoique les moments de libre mélodie y soient fréquents, ils ne prennent pas assez d'importance pour donner à la musique une allure réactionnaire. M. Saint-Saëns use, selon son droit, son imagination et son goût, de toutes les ressources que le passé et le présent de l'art mettent à sa disposition. Ce qui fait la marque de sa personnalité, c'est l'aisance avec laquelle il unifie ces éléments divers, la souplesse dont il use pour les coordonner en une forme musicale d'une continuelle égalité de perfection⁵⁹⁰.

Ainsi, et bien que le livret des *Barbares* paraisse manquer d'intérêt à Dukas, la partition de Saint-Saëns « peut assurément compter parmi les ouvrages les plus complètement

⁵⁸⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit. p. 139.

⁵⁸⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Camille Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 350-351.

⁵⁸⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 269.

⁵⁹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 268-269.

caractéristiques de sa nature d'artiste et de son génie musical⁵⁹¹ ». C'est une œuvre dans laquelle se manifeste avec éclat « la puissance du tempérament dramatique⁵⁹² » du compositeur : « une création magistrale au sens le plus complet du terme. Tout ce que peuvent le savoir musical le plus étendu, l'intelligence de la scène la plus sûre, le goût, le style, l'entente de l'art classique, est réuni ici, en un ensemble d'un équilibre admirable et d'une perfection technique absolue⁵⁹³ ». Alors que sous la plume de Debussy, les mots de M. Croche sont intransigeants :

Comment est-il possible de s'égarer aussi complètement ? [...] Cet opéra est plus mauvais que les autres parce qu'il est de Saint-Saëns. Il se devait et devait encore plus à la musique de ne pas écrire ce roman où il y a de tout, même une farandole dont on a loué le parfum d'archaïsme : elle est un écho défraîchi de cette « rue du Caire » qui fit le succès de l'Exposition de 1889 ; comme archaïsme c'est douteux. Dans tout cela, une recherche pénible de l'effet, suggérée par un texte où il y a des « mots » pour la banlieue et des situations qui naturellement rendent la musique ridicule. La mimique des chanteurs, la mise en scène pour boîte à sardines dont le théâtre de l'Opéra garde farouchement la tradition, achèvent le spectacle et tout espoir d'art⁵⁹⁴...

À la suite des articles élogieux de Dukas sur *Les Barbares*, Saint-Saëns semble penser que le critique n'a pas été entièrement sincère. Il lui répond : « Si toute la grande et sincère admiration, toute la reconnaissante affection que je vous porte n'ont pu me faire déguiser ma pensée, comment pourriez-vous croire que d'autres considérations pourraient agir sur mon opinion⁵⁹⁵ ? » Ce qui en revanche transparaît dans ces articles, c'est le grand respect de Dukas pour Saint-Saëns.

Les œuvres de Saint-Saëns suscitent l'admiration du critique bien que les esthétiques des deux hommes soient opposées. Son opinion favorable à Saint-Saëns est assez paradoxale au regard de l'ensemble de ses théories. Mais les liens personnels des deux hommes en expliquent sans doute une partie. Le critique considère les œuvres de ce grand maître français spontanées et sincères, manifestant la personnalité artistique de leur auteur. Pourtant le

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁹⁴ DEBUSSY, Claude, « De quelques superstitions et d'un opéra », *La Revue Blanche* (15 novembre 1901), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 57-58.

⁵⁹⁵ DUKAS, Paul, lettre à Camille Saint-Saëns (11 novembre 1901), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, op. cit., p. 159.

mélange des formes modernes et classiques est un point que Dukas rejette presque systématiquement ainsi que nous allons le constater à présent.

5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité

Imitation et influence

À la fin du XIX^e siècle, le drame wagnérien a éveillé parmi les musiciens « d'étranges échos et la lumière éclatante qui rayonne de son œuvre semble [...] avoir plus encore éblouis qu'éclairés⁵⁹⁶ ». Si Dukas tient ces propos, c'est par indignation, tant la musique et les théories du maître lui paraissent mal interprétées :

Même adoptées par la masse, désireuse de passer pour intelligente, il semble que la destinée de certaines œuvres soit de rester incomprises. La portée de l'œuvre de Wagner est si vaste qu'elle doit forcément échapper non seulement au fanatisme d'admirateurs aveugles, mais aussi aux investigations intéressées des *gens du métier* qui, sentant d'où le vent souffle, mettent au vent toute la toile de leurs vieilles chaloupes fraîchement repeintes aux couleurs triomphatrices et suivent de loin le sillage du vaisseau amiral⁵⁹⁷.

La popularisation de son œuvre est inutile si elle n'engendre que de fausses théories :

Plus nous allons, plus on joue Wagner, au théâtre et au concert, plus on le commente, plus on l'imité, moins on le comprend, semble-t-il, moins on se rend compte exactement de ce qu'il a voulu faire, moins on tente de s'assimiler le principe vital de son art⁵⁹⁸.

Selon Dukas la cause est simple, la révolution effectuée par Wagner au sein de la musique lyrique se limite pour beaucoup aux procédés. Or pour lui la véritable nouveauté du drame wagnérien tient en sa genèse poético-musicale :

C'est précisément cette influence qui nous paraît la chose redoutable en l'espèce. À voir comment Wagner est généralement compris parmi nous et quelles étranges conséquences on tire de son prétendu système, on n'a que trop de raisons d'appréhender les effets qui résulteront de son culte exclusif en matière de musique dramatique. Car il est impossible de se dissimuler que, malgré tout ce qu'on dit et écrit de raisonnable sur sa réforme, personne ne veut voir encore en quoi elle consiste au juste, et la plupart des musiciens s'obstinent à prendre son

⁵⁹⁶ DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *art. cit.*, p. 208.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* de Camille Erlanger] », *La Revue Hebdomadaire* (février 1897), p. 556.

originalité musicale pour le résultat palpable de ses théories esthétiques, ce qui ne peut les conduire évidemment qu'aux plus serviles imitations.

On n'arrivera à une claire intelligence de ce qu'il faut imiter chez Wagner qu'après s'être fermement convaincu que son originalité musicale dérive de son originalité poétique, et qu'à moins d'un don poétique réel il est impossible de le suivre sur le vrai terrain de sa réforme. Celle-ci gît tout entière, en effet, dans la manière dont le drame et la musique s'engendrent mutuellement et dans le rapport qui unit leur conception réciproque. C'est pourquoi un poème wagnérien d'une part, une musique wagnérienne de l'autre ne feront jamais une œuvre wagnérienne, et tous les efforts pour en produire une de cette façon devront nécessairement avorter⁵⁹⁹.

Selon Dukas l'interprétation erronée de l'œuvre de Wagner entraîne une mauvaise influence sur les compositeurs contemporains et dénature la véritable conception dramatique de Wagner. Il semble alors primordiale pour le critique de véhiculer au maximum ce qu'il considère comme les vrais principes du maître allemand. Sa réforme réside dans le principe générateur de l'œuvre, du « drame né au sein de la musique⁶⁰⁰ » et non dans l'emploi rigoureux de procédés, qui ne sont que l'expression personnelle du compositeur.

Si Dukas comprend « l'emprise redoutable que l'art wagnérien⁶⁰¹ » exerce sur les compositeurs, il leur reproche de ne pas « affirmer musicalement [leur] propre nature [...] ⁶⁰² ». Il estime que la plus grande erreur dans l'imitation est de se rendre « esclave de l'individualité d'autrui⁶⁰³ ». La création assujettie au pastiche de quelques procédés ne peut rivaliser avec le drame wagnérien :

L'imitation wagnérienne, bornée à la reproduction, plus ou moins servile, des procédés extérieurs de la musique du maître, que nous signalions l'autre jour comme la première des préoccupations de la musique d'à présent, équivaut, selon nous, à la simple adoption d'une formule. On aurait tort de faire de cette adoption la condition première de toute liberté musicale. Nous croyons, au contraire, qu'une franche originalité, si elle ne s'affranchit pas de ce joug sous lequel indistinctement on prétend courber toutes les têtes, saura du moins le porter sans faiblesse et sans contrainte⁶⁰⁴.

⁵⁹⁹ DUKAS, Paul, « Poème et libretti », *art. cit.*, p. 283.

⁶⁰⁰ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), *art. cit.*, p. 470-471.

⁶⁰¹ DUKAS, Paul, « L'Influence wagnérienne », *La Revue Musicale* (octobre 1923), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 659.

⁶⁰² DUKAS, Paul, « La Musique et l'originalité », *art. cit.*, p. 291.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 288.

Systématisation du motif de rappel

En 1901 dans deux articles intitulés « Le Prestige de Bayreuth » et « Les Notes et la musique », Dukas attaque le wagnérisme à travers l'une de ses principales caractéristiques : le motif conducteur. Beaucoup se trompent quant à l'élaboration symphonique du drame ainsi que sur l'intégration des motifs à la trame dramatique et orchestrale. Il ne s'agit pas d'un jeu d'assemblage ni le « résultat d'intentions réfléchies, de recherches calculées [...] »⁶⁰⁵. De plus l'expressivité des motifs n'est pas chez Wagner le résultat d'un choix arbitraire, c'est une « métaphore musicale, constamment renouvelée par la vie du poème »⁶⁰⁶. Dukas oppose la spontanéité de Wagner au systématisme de ses imitateurs. Le leitmotiv n'est pas un procédé superficiel et machinal. Il est créé pour exprimer les sentiments contenus dans le poème que les mots ne peuvent traduire :

L'*a priori* du sens expressif de ces idées [musicales] qui fait que beaucoup de compositeurs se contentent d'une suite quelconque de notes après être convenus [*sic*] avec eux-mêmes que cette suite de notes *représentera* tel sentiment ou même tel objet matériel. Avec ce système, on le conçoit, la musique est d'autant plus vite amenée à un aride schématisme que les poèmes auxquels elle s'applique sont plus morcelés, plus dramatiques et moins musicaux. Ceux de nos musiciens qui appliquent ce « système » dans toute sa rigueur s'interdisent, volontairement, une foule de libertés dont Wagner ne s'est pas privé et se montrent, en somme, plus wagnériens que lui dans un art à l'opposé du sien. Les autres font alterner leurs jeux de motifs avec des fragments libres qui enlèvent à leur ouvrage toute cohésion. En somme, beaucoup d'hésitations et d'erreurs, dont la plus grave, à mon sens, est cette espèce de méconnaissance du caractère véritable du motif wagnérien qui est toujours une « idée vive » jaillie d'un sentiment poétique en pleine force, et non une suite de notes de la signification de laquelle on convient après coup. Il semble, en vérité qu'il soit très facile de trouver des motifs semblables à beaucoup de ceux de Wagner quand on les lit dans les « guides » de ses partitions. Dans la pratique, il en est tout autrement, et les vrais musiciens doivent bien finir par s'apercevoir que les thèmes de quatre notes qui ne veulent rien dire au début ne disent pas davantage par la suite. Ils doivent aussi comprendre que Wagner n'a jamais composé de cette façon dosimétrique, mais que ses idées transformées sans cesse par sa poésie, se pliant à toutes ses nuances, ne sont en aucune manière des abstractions mélodiques dont chacun peut, avec la réflexion, s'approprier le maniement. Il n'y a ici qu'une logique sentimentale et pas du tout un procédé assimilable par imitation. Wagner demeure inimitable, comme Beethoven, et le plus grand mal que nous ait fait son art vient de théories qui ont donné à croire qu'il pouvait et *devait* être imité⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ DUKAS, Paul, « Les Notes et la musique », *La Revue Hebdomadaire*, (octobre 1901), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 565.

⁶⁰⁶ DUKAS, Paul, « L'Influence wagnérienne », art. cit., p. 660.

⁶⁰⁷ DUKAS, Paul, « Le Prestige de Bayreuth », art. cit., p. 560.

Dans le drame wagnérien, les thèmes n'ont pas de notions précises, ils sont logiquement insaisissables :

Dans le drame, où le caractère des thèmes générateurs est essentiel et où le mode de développement est tout différent [de la symphonie] [...] ; il est inadmissible qu'on vienne attribuer une signification arbitraire à telle ou telle suite de sons, en se référant à l'expression qu'elle pourra acquérir par ses applications⁶⁰⁸.

Le leitmotiv contribue à l'expression dramatique selon les convenances du compositeur :

Si bref soit-il, un thème *conducteur* doit tout d'abord satisfaire au drame et à la musique ; le critérium du musicien, pour l'admettre ou le rejeter, gît dans ce sentiment intérieur de la vie des sons auquel il ne se trompe pas et non dans le calcul ou dans la réflexion abstraite. Le mal que nous combattons vient en partie de ce qu'on a cru imiter Wagner en substituant cette réflexion à cette vivante spontanéité⁶⁰⁹.

Dukas estime que l'emploi mécanique du leitmotiv n'est pas uniquement la conséquence d'une forte imprégnation de musique wagnérienne : le travail machinal est engendré par les « statisticiens de la double croche [...] »⁶¹⁰. En décortiquant la musique de Wagner ces derniers ont égaré de nombreux compositeurs en leur donnant l'illusion « qu'un art puissant était à leur portée, puisque l'habileté y importait plus que l'imagination, la patience que l'émotion, et qu'il suffisait d'y consacrer assez de travail pour mériter une gloire absolument pure⁶¹¹ ».

L'adoption du drame lyrique

Selon Dukas, le genre du drame lyrique s'impose pour deux raisons. La première est artistique et voit le jour sous la plume des compositeurs soucieux de leur art. La seconde est mercantile et détestable.

- Entre opéra et drame lyrique

Dukas juge sans concession l'influence de la mode dans le choix des compositeurs :

⁶⁰⁸ DUKAS, Paul, « Les Notes et la musique », *art. cit.*, p. 564.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 565.

⁶¹¹ *Ibid.*

La forme du drame lyrique français moderne est très voisine de celle du drame wagnérien, quelles que soient les visées spéciales de chaque compositeur. Il est bon d'ajouter, cependant, que beaucoup ne l'adoptent que sous réserves et sans conviction bien nette : pour ceux-ci la division assez artificielle de leurs partitions en scènes n'est évidemment qu'une concession à ce goût de modernité raisonnable auquel la recherche du succès les contraint de sacrifier et dont ils se dédommagent amplement d'autre part⁶¹².

Cette forme n'est pour de nombreux musiciens qu'un système arbitraire :

La plupart des compositeurs modernes d'aujourd'hui, quelle que soit la filiation dont ils se réclament, emploient indistinctement, et pour ainsi dire d'une manière aveugle, les procédés de compositions propres à Wagner, et dont Wagner seul jusqu'ici a su user, avec la liberté du génie ; ils les emploient parce qu'il semble entendu avec la critique et le public que c'est par ces procédés que le drame lyrique se distingue de l'opéra. Théorie facile, aussi facile que fausse en vérité, car il n'est pas bien malaisé d'apercevoir que ce n'est pas par la mécanique des thèmes conducteurs que le drame wagnérien existe, et qu'en abolissant définitivement la convention de l'air et du récit nous lui en substituons une autre, aussi tyrannique, et plus lourde à porter⁶¹³.

La forme du drame lyrique ne cache pas la véritable nature d'une œuvre, « l'adoption de telle ou telle forme ne constitue pas le progrès à elle seule, et nous avons bien peur qu'en changeant l'air on ne nous fasse toujours entendre la même chanson⁶¹⁴ ». Selon Dukas, la forme du drame lyrique wagnérien, n'est que l'expression, la mise en pratique musicale du drame. Le drame lui-même n'est pas rigoureusement lié à cette forme :

Beaucoup crurent alors que la forme définitive du drame musical étant établie et le rapport de la musique et de la poésie à jamais fixé au théâtre, il ne leur restait qu'à soumettre aux préceptes du Maître leur tempérament et leur sensibilité personnelle. Et c'est alors que furent conçus et élaborés la plupart des drames lyriques où l'adaptation de la doctrine wagnérienne – disons des procédés wagnériens – trouva son application la plus constante et la plus stricte. De sorte que, faute d'avoir vivement senti à quel point les procédés de composition de Wagner sont intimement liés à la nature même de ses conceptions, au jaillissement de sa poésie et aussi à la spontanéité de son imagination musicale, on en vint à les appliquer, plus ou moins mécaniquement, à toutes sortes de sujets et même à ceux qui le comportaient le moins⁶¹⁵.

⁶¹² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Inventaire] », *art. cit.*, p. 568.

⁶¹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [L'Ouragan d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 267.

⁶¹⁴ DUKAS, Paul, « Poème et libretti », *art. cit.*, p. 286.

⁶¹⁵ DUKAS, Paul, « L'Influence wagnérienne », *art. cit.*, p. 660.

Là où le wagnérisme touche à l'absurde selon Dukas c'est lorsque l'on « applique les procédés de Wagner à l'esthétique de Gluck⁶¹⁶ ». Ainsi il reprochera à *L'Ouragan* de Bruneau :

Il conviendrait en tout cas d'adopter une logique, et, dès l'instant qu'on prétend s'écarter de Wagner autant que de Meyerbeer, d'éviter d'appliquer ce qu'on appelle son « système » à des œuvres issues, non point de l'esthétique de l'auteur de *Parsifal*, dont la conception du drame était toute musicale, mais en somme de celle de Gluck, de qui la conception était toute dramatique⁶¹⁷.

Mais à la fin du XIX^e siècle tous les compositeurs ne partagent pas les mêmes conceptions sur le drame lyrique, ce dont Dukas est bien conscient :

[C'est] une œuvre d'art qui veut être toute différente de l'opéra, et sur la nature exacte de laquelle on ne parvient guère à s'entendre, les uns prétendant qu'elle doit être ceci, les autres cela ; quelques-uns assurant que la musique doit envelopper le drame comme chez Mozart ou chez Wagner, certains préconisant un retour aux idées de Gluck, d'après lesquelles le drame prédomine sur la musique. Jusqu'ici on est point arrivé, il faut en convenir, à fixer d'une manière tant soit peu sûre le type du drame lyrique moderne⁶¹⁸.

Mais Dukas, lui, à sa propre conception du drame lyrique, qui se veut héritée de Wagner : un « drame né au sein de la musique ». C'est l'union de la musique et de la poésie sous la direction de la musique. Le livret doit être conçu de façon à ce que la musique puisse en exprimer le « drame intérieur », en utilisant notamment la forme continue et les leitmotifs. Selon Dukas, toute œuvre n'obéissant pas à ce principe poético-musical, ne peut être considéré comme un drame lyrique. En somme l'esprit du drame wagnérien dépasse la mise en pratique particulière des œuvres de Wagner.

D'après cette définition, de nombreuses œuvres intitulées drame lyrique ne sont que des tentatives d'assimilation des procédés wagnériens, (tels que le leitmotiv et la forme continue) dans des œuvres se rapprochant davantage du genre de l'opéra ou de la tragédie lyrique de Gluck. Dans ce cas, il s'agit de concessions à la mode dénuées de sens artistique :

Combien il vaudrait mieux, nous l'avons souvent dit, que chacun fit seulement ce qu'il peut faire et nous donnât la mesure de son tempérament sans chercher à l'accommoder à de fausses préoccupations théoriques, avec lesquelles il n'a le plus souvent rien à voir et dont il

⁶¹⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mai 1898), n° 21, p. 184.

⁶¹⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 267-268.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 267

se fait l'esclave en pure perte ! Le résultat de ces soucis de modernité mal entendus, nous le voyons se produire depuis quelques années : assez d'œuvres hybrides nous sont nées qui ne sont ni anciennes ni nouvelles, mais mauvaises, tout bonnement, parce que point spontanées⁶¹⁹.

Cette médiation entre les deux genres équivaut selon Dukas à « wagnériser Meyerbeer⁶²⁰ ». *La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau, un drame lyrique en trois actes sur un livret de Georges Montorgueil⁶²¹ et Pierre-Barthélémy Gheusi est représentative de cette tendance à la « conciliation entre les formes périodiques de l'ancienne musique dramatique et les procédés de l'art wagnérien⁶²² ». Celle-ci se présente comme « une parfaite expression de l'œuvre "juste milieu" [...] ». Samuel-Alexandre Rousseau a tenté la « fusion du système de développement thématique basé sur l'emploi tempéré du *leit-motiv* et des coupes traditionnelles de l'opéra⁶²³ ». Faite pour plaire au plus grand nombre, elle prend « de chaque théorie ce qu'elle semble devoir lui procurer de plus avantageux⁶²⁴ ». Mais tous ces efforts sont vains et reposent sur un malentendu :

M. Samuel Rousseau s'est expliqué lui-même, spirituellement, dans la *Revue internationale de Musique* sur la genèse de son œuvre et sur sa « théorie » poético-musicale. Mais, comme beaucoup d'autres, il ne me semble pas s'être rendu compte exactement, en parlant de la forme wagnérienne et de l'emploi du *leit-motiv*, de ce qui les conditionnait. Il considère la forme, chez Wagner, comme liée à une théorie musicale inflexible et préconçue. Rien n'est moins exact. Cette forme est engendrée par l'idée poétique et diffère notablement suivant le caractère des œuvres où elle se trouve appliquée⁶²⁵.

Bien qu'il soit généralement entendu comme la preuve du « modernisme d'un musicien⁶²⁶ », ce n'est pas l'usage du leitmotiv qui détermine la nature d'une œuvre. Il ne s'agit pas d'un procédé musical, mais d'« *un mode de pensée poético-symphonique* dont l'application varie

⁶¹⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 148-149.

⁶²⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 61.

⁶²¹ Georges MONTORGUEIL, de son vrai nom Octave Lebesgue (1857-1933) est un journaliste et écrivain. Il a collaboré à plusieurs journaux dont *L'Écho de Paris*, Il devient ensuite chef des informations à *l'Éclair*, et enfin rédacteur en chef du *Temps*. Il a également écrit les livrets de *Mérowig* (1892) et de *Léone* (1910) pour Samuel-Alexandre Rousseau.

⁶²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (25 juin 1898), n° 24, p. 216.

⁶²³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 126

⁶²⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 216.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

infiniment selon le caractère des œuvres où il se trouve employé [...]»⁶²⁷. Dukas considère alors que si le compositeur n'adopte pas la conception wagnérienne du drame, il doit se passer de leitmotiv⁶²⁸.

Pourtant la question de la forme, dans les critiques des œuvres dramatiques de Saint-Saëns n'avait pas d'importance et reflétait au contraire la libre volonté du compositeur de choisir son mode d'expression.

- Imitation et originalité

L'utilisation des procédés wagnériens n'est pas nécessairement significative d'imitation. Le wagnérisme conduit Dukas à éclaircir la notion d'originalité musicale :

Si l'on voulait définir l'originalité musicale, on pourrait en effet la nommer « la résultante d'une impression auditive non encore ressentie » ; il est bien certain que, pour procurer une telle impression à l'auditeur, l'ingéniosité des combinaisons et leur effet plus ou moins heureux demeurent impuissants s'ils ne découlent pas d'une nécessité intime, d'une sensation vive dégagée de toute influence étrangère et de toute préoccupation imitatrice⁶²⁹.

Dukas rejette tout souci de systématisme :

Le nouveau, en art, ne peut sortir d'une codification. Le théâtre musical se renouvra, non par l'adoption aveugle d'une formule acceptée telle quelle, mais par le libre essor d'un idéal poétique personnel qui, chez l'artiste attendu, trouvera du même coup son expression musicale particulière. De même que le fait s'est produit pour Wagner, il se produira pour celui-là ; et c'est ainsi, seulement ainsi, qu'il suivra sa trace⁶³⁰.

Le drame wagnérien est le fruit d'une pensée dont les imitateurs de Wagner n'ont pu « s'approprier que l'expression matérielle⁶³¹ ». Adopter les procédés du drame lyrique sans adopter la pensée poétique, musicale et dramatique de Wagner ne peut qu'être erroné :

Si chacun avait le courage d'affirmer musicalement sa propre nature au lieu de l'asservir volontairement à une nature étrangère, si puissante qu'elle soit, on verrait paraître des œuvres peut-être moins ambitieuses, mais à coup sûr beaucoup plus intéressantes ; il ne

⁶²⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 127

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ DUKAS, Paul, « La Musique et l'originalité », art. cit., p. 288-289.

⁶³⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », art. cit., p. 149.

⁶³¹ DUKAS, Paul, « La Musique et l'originalité », art. cit., p. 289.

s'agirait que d'oser, en commençant par se bien convaincre qu'il n'y a pas d'originalité collective⁶³².

La musique doit naître dans la spontanéité de son créateur :

Une des particularités de la grande individualité musicale est, en effet de correspondre étroitement aux particularités du tempérament sensitif et moral de son possesseur. Elle est l'expression directe de sa personnalité d'homme manifestée par les facultés spéciales qui résultent de ses aptitudes d'artiste⁶³³.

Se nourrir de l'héritage wagnérien ne doit pas être un frein à la créativité et à la liberté :

Il importerait, tout en respectant le principe de l'unité thématique, de ne pas fermer la porte, de propos délibéré à la fantaisie, et de ne pas échanger la liberté contre une convention plus lourde que toutes les conventions précédentes⁶³⁴.

L'influence bénéfique de Wagner sur les musiciens tient au principe fécond de la genèse de ses drames : du drame né au sein de la musique. Il s'agit là d'un fondement esthétique définissant la nature du drame lyrique :

On ne peut que trop le répéter, c'est en cette gestation musicale du drame que réside le principe de l'art wagnérien, le seul que, maintenant, l'on puisse et l'on doive adopter sous peine de rétrograder, ou de tomber dans une stérile imitation⁶³⁵.

Pour Dukas, l'influence du maître allemand est multiple. Si le pire des wagnérismes consiste à imiter les procédés du drame lyrique sans adopter le processus créatif, il existe aussi une façon profitable d'hériter de Wagner.

La notion d'œuvre wagnérienne

Si certaines œuvres sont rapidement étiquetées "wagnériennes" par les critiques, ce n'est jamais le cas sous la plume de Dukas. Pour ce dernier, en effet, être wagnérien peut aussi être une qualité. Parce qu'aucune œuvre ne peut égaler celles du maître allemand, Dukas dégage systématiquement les différences qui les éloignent du drame wagnérien.

⁶³² *Ibid.*, p. 291.

⁶³³ *Ibid.*, p. 290.

⁶³⁴ DUKAS, Paul, « Le Prestige de Bayreuth », *art. cit.*, p. 562.

⁶³⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Kermaria de Camille Erlanger] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 557.

Hänsel et Gretel d'Engelbert Humperdinck en est un parfait exemple. Ce conte lyrique en trois actes, créé à Paris en 1900, remporte un succès immédiat. L'influence wagnérienne y est manifeste. Si Dukas reconnaît que le compositeur est « un wagnérien qualifié⁶³⁶ », il nuance : c'est avant tout « un musicien robuste, élevé à l'école sévère des contrapuntistes allemands⁶³⁷ », dont la complexité de l'écriture « vise à rappeler Sébastien Bach [...] »⁶³⁸. Ainsi *Hänsel et Gretel* quoique « wagnérienne par endroits », s'en distingue à bien des égards. Tout d'abord par le sujet, un conte de fée, un « petit poème naïf [...] ». D'un point de vue musical, le style du compositeur donne à l'œuvre une « tenue classique [...] ».

Si ce conte lyrique mérite le triomphe qu'il a reçu sur toutes les scènes européennes, Dukas relève un défaut majeur de la partition : « l'étonnante disproportion qui, par moments, s'accuse [...] entre la fable et sa traduction musicale » :

Un poème pareil n'appelait qu'une musique très simple et très légère. Et, par-là, je ne veux pas dire qu'il fût interdit au musicien de dégager ce qu'il contient de réelle poésie. M. Humperdinck d'ailleurs y réussit, mais il s'y prend rien moins que légèrement et simplement. Sa musique est trop souvent de plusieurs degrés au-dessus de la situation. Elle la dépasse alors par son sérieux et la transcendance de son écriture. Elle pèse sur d'aimables mélodies de tout le poids d'une pile de traités de contrepoint. Loin de moi la pensée de reprocher à M. Humperdinck sa science ; elle est considérable et, je me plais, à le reconnaître, très naturelle. Mais la science musicale, la grande, la vraie, la plus haute n'est-elle pas celle qui sait se dissimuler quand il faut et se résumer en de significatives simplifications⁶³⁹ ?

C'est cette disproportion qui éloigne Humperdinck de Wagner, *Hänsel et Gretel* ne mérite pas d'être rapprochée des drames lyriques wagnériens :

M. Humperdinck qui a eu le très grand bonheur de voir de près Richard Wagner, puisqu'il a travaillé sous sa direction et qu'il a pu profiter de ses conseils, ne me semble pas avoir très bien suivi ses préceptes dans *Hänsel et Gretel*. [...] son ouvrage n'est pas wagnérien malgré, ou plutôt à cause des analogies qu'il présente par endroits avec les partitions du maître. Personne mieux que Wagner n'a su accorder le ton de la musique à celui du poème. *Tristan et Yseult* semble écrit par un autre musicien que *les Maîtres Chanteurs* et ceux-ci, on l'avouera, ne ressemblent guère à *l'Or du Rhin*. C'est que, grand dramaturge avant tout, Wagner était préoccupé de faire mouvoir ses personnages dans une atmosphère musicale directement émanée du sujet choisi. On retrouve cette préoccupation aussi bien dans son harmonie, dans sa

⁶³⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hänsel et Gretel* d'Engelbert Humperdinck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (16 juin 1900), n° 23, p. 228.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 228-229.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁶³⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hänsel et Gretel* d'Engelbert Humperdinck] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, VIII (Juillet 1900), p. 131-132.

mélodie, dans son écriture même et dans son instrumentation que dans le tour général et dans le caractère propre à chacune de ses partitions⁶⁴⁰.

Par conséquent, si Alfred Bruneau peut résumer l'influence wagnérienne d'*Hänsel et Gretel* ainsi : « très inspirée musicalement des *Maîtres Chanteurs*⁶⁴¹ », ces mots beaucoup trop vagues ne trouveront jamais leur place dans les écrits de Dukas.

Nombre de compositeurs-critiques s'élèvent contre l'influence du drame wagnérien sur la production française, mais tous ne la comprennent pas de la même façon. Fauré la stigmatise par exemple dans sa critique de *Werther*, en affirmant que Massenet a « payé une fois encore son tribut à la divinité du jour⁶⁴² », ce que Dukas réfute : les « motifs typiques ne sont que de simples rappels de phrase, dont le mélange forme un tissu symphonique assez rudimentaire qui n'est comparable en rien au réseau serré que Wagner jette sur ses œuvres⁶⁴³ ». À propos du *Roi Arthus* représenté en 1903 à Bruxelles, Fauré note sa « filiation⁶⁴⁴ » wagnérienne : d'une part « sa similitude avec le drame de *Tristan et Iseult* est telle, au moins dans les deux premiers tiers de l'ouvrage, qu'il n'y a pas lieu de la préciser davantage⁶⁴⁵ », et d'autre part « à travers l'atmosphère de *Tristan* c'est une floraison de formules harmoniques et de thèmes maintes fois perçus dans *Parsifal* comme dans *le Crépuscule des Dieux*⁶⁴⁶ ». Mais selon Dukas c'est une « œuvre française, dont l'importance et la constante élévation de pensée [en] font une production capitale⁶⁴⁷ ». Si le livret présente des points communs avec *Tristan et Iseult* de Wagner, ce n'est que la conséquence logique d'un sujet puisé dans le même cycle mythologique. D'autre part, selon Dukas le drame de Chausson présente l'intrigue sous un aspect bien différent : « il y a dans le poème d'Ernest Chausson un accent particulier et une couleur personnelle qui doivent faire écarter d'inutiles et dangereuses comparaisons entre son drame et celui de Richard Wagner⁶⁴⁸ ».

D'autre part les conceptions dramatiques du *Roi Arthus* sont bien différentes de celles de Wagner :

La préoccupation évidente de Chausson, en écrivant ce drame lyrique, a été de produire une œuvre non pas symbolique ou philosophique, mais directement engendrée par l'émotion qui naît du contraste des situations et des caractères ; en un mot, un drame au sens

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 132-133.

⁶⁴¹ BRUNEAU, Alfred, « Le Drame lyrique français », *Musiques d'hier et de demain*, op. cit., p. 114.

⁶⁴² FAURÉ, Gabriel, « *Werther* », *Le Figaro* (25 avril 1903), *Opinions musicales*, op. cit., p. 76.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 304-305.

⁶⁴⁴ FAURÉ, Gabriel, « *Le Roi Arthus* », *Le Figaro* (1903), *Opinions musicales*, op. cit., p. 34.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Roi Arthus* d'Ernest Chausson] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (5 décembre 1903), n° 38, p. 321.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

propre du mot, et non pas un poème musical plus ou moins scénique comme en a fait éclore à foison l'imitation du drame wagnérien. À certains points de vue, le *Roi Arthur* répond à ce but principalement par la façon dont l'action externe réagit sur le moral des personnages, au contraire des œuvres conçues selon l'esthétique du maître de Bayreuth, dans lesquelles l'action nous est présentée le plus souvent comme le reflet du monde des apparences sur des êtres de physionomie intérieure préconçue et dont le jeu des événements est surtout destiné à rendre sensible les variations conscientes ou inconscientes⁶⁴⁹.

Quant à la musique, Dukas concède qu'elle « offre plus de ressemblance que le poème avec le drame wagnérien⁶⁵⁰ ». Il note que l'œuvre est « conçue dans une forme wagnérienne », Chausson subit davantage l'influence des procédés que du processus créatif. Mais ses propos restent modérés en resituant *Le Roi Arthur* dans son époque. Si le critique reconnaît que l'œuvre est « basée sur le développement de motifs caractéristiques », il apporte quelques nuances :

Le musicien ne s'y asservit pas avec une rigueur absolue. Il applique la règle avec une certaine indépendance ; il est visible qu'il ne l'accepte pas, souvent, sans impatience de s'en libérer tout à fait par l'inspiration spontanée. Ce sont alors des épisodes musicaux affranchis de toute observance thématique, ou, du moins, développés à la manière de simples fragments lyriques ou symphoniques et construits d'une manière autonome⁶⁵¹.

Plutôt que l'influence wagnérienne, Dukas préfère retenir que l'œuvre manifeste « un musicien de théâtre aussi vibrant, aussi passionné, aussi dégagé de toute préoccupation étrangère à la scène, à l'expression vivante, à l'accent juste et net⁶⁵² », d'un « tempérament de lyrique infiniment ému et compréhensif⁶⁵³ ».

La perception de Dukas sur l'influence wagnérienne dans les créations lyriques françaises est différente de celles de Debussy, Fauré ou encore Bruneau. Les opinions de Debussy et Bruneau notamment, sont teintées de nationalisme, ce qui n'est jamais le cas de celle de Dukas. D'autre part, selon Debussy, l'influence du drame wagnérien est une erreur :

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *Ibid.*, p. 321.

⁶⁵³ *Ibid.*

Wagner [...] fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore... Il y aura toujours des périodes d'imitation ou d'influence dont on ne peut prévoir la durée, encore moins la nationalité⁶⁵⁴.

Bruneau considère quant à lui l'influence wagnérienne préjudiciable pour l'avenir de la musique française :

Car aussi vrai que le wagnérisme ne sera pas la barricade qui arrêtera l'art français dans sa course à l'honneur, il est malheureusement indiscutable que nombre de nos nouveaux musiciens, tant est vif chez les mieux doués le désir de l'immédiate réussite, aliènent aujourd'hui leur indépendance, oublient la fidélité qu'ils doivent à l'esprit de leur race, se dénationalisent et, pastichant l'œuvre germanique déjà ancien et point conforme aux exigences de nos âmes, ne sont ni de leur temps ni de leur pays⁶⁵⁵.

Il réitère ses propos dans sa critique de *Fervaal* : « il est inadmissible que le wagnérisme, qui appartient déjà à l'histoire ancienne, soit l'éternelle barricade destinée à arrêter l'art en sa marche glorieuse⁶⁵⁶ ».

Dukas, quant à lui, différencie deux types d'influence wagnérienne. D'une part, une influence nuisible résultant d'une incompréhension de l'œuvre de Wagner. Elle consiste à utiliser les procédés et les principes théoriques du compositeur allemand, en dehors de la genèse poético-musicale wagnérienne. D'autre part, la fusion de la poésie et de la musique héritée du drame wagnérien doit rester le principe fondamental de l'œuvre lyrique, sans tomber dans l'imitation de Wagner. Selon Dukas, le drame lyrique idéal est, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, hérité de Wagner. Ainsi qu'il l'écrit à Saint-Saëns en 1901 :

Je suis persuadé que dans l'état de la musique moderne, Wagner a fixé aussi complètement que possible les rapports qui doivent l'unir au drame et qu'il est impossible de faire abstraction de son effort colossal [...]. Quant au reste, j'estime que nous devons nous tenir aussi loin que possible de la poétique et de la musique wagnérienne⁶⁵⁷.

⁶⁵⁴ DEBUSSY, Claude, « L'Influence allemande sur la musique française », *Mercure de France* (janvier 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 67.

⁶⁵⁵ BRUNEAU, Alfred, « Le Drame lyrique français », *Musiques d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 117.

⁶⁵⁶ BRUNEAU, Alfred, « *Fervaal* », *Musiques d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 161.

⁶⁵⁷ DUKAS, Paul, lettre à Camille Saint-Saëns (11 novembre 1901), *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, op. cit., p. 159.

La définition du drame lyrique

À travers ses diverses critiques Dukas donne une définition de ce que doit être le drame lyrique. Il prend tout d'abord racine dans le principe générateur de l'alliance de la poésie et de la musique :

Que le musicien soit ou non son propre librettiste, qu'il se serve des *leitmotiv* ou qu'il en condamne l'emploi, peu nous importe ! L'essentiel est qu'au moment voulu le *poème* apparaisse et se dégage de l'émotion musicale qui l'a engendré. Cette émotion musicale qui doit être à la racine de l'œuvre, ne saurait naître d'aucune préoccupation systématique [...], c'est elle seule qui donne du prix aux productions les plus différentes, et partout où nous la trouvons nous avons des chances de nous rencontrer avec le drame wagnérien. En dehors d'elle, tout n'est que calcul et froides combinaisons, et les œuvres extérieurement les plus wagnériennes sont celles qui, précisément, peuvent le moins nous la suggérer pour les raisons que nous avons données à l'instant⁶⁵⁸.

Puis il se concrétise grâce à une parfaite maîtrise de l'art symphonique, tout comme le drame lyrique wagnérien : « la symphonie, à n'en pas douter, est la clef du drame lyrique⁶⁵⁹ ». Il se réjouit alors en constatant en 1900 que les compositeurs dramatiques « affinent leur écriture et deviennent symphonistes [...] »⁶⁶⁰.

Le lien entre drame et symphonie hérité du drame wagnérien oppose l'opinion de Dukas à celle de Debussy qui écrit :

L'erreur fondamentale vient de ce fait qu'il fallait considérer Wagner comme la géniale conclusion d'une époque et non comme un chemin ouvert sur l'Avenir ! Rendre le développement symphonique responsable de l'action dramatique n'était qu'un pis-aller qui n'a jamais bien servi que Wagner et la pensée allemande. En l'adoptant, notre besoin de clarté ne pouvait que s'y affaiblir et même s'y noyer⁶⁶¹.

Suivant sa conception de fusion entre la musique et la poésie, le drame repose sur la symphonie :

[Il faut] développer d'un bout à l'autre d'une partition la trame symphonique sur laquelle le drame doit se modeler et saillir à pleine clarté. Pour en nuancer avec toute la finesse voulue les infinis détails, pour y noter, sans rupture de sens, les accents fugitifs, les sous-entendus riches d'expression, il faut non seulement le don harmonique et mélodique, l'art des

⁶⁵⁸ DUKAS, Paul, « Poème et libretti », *art. cit.*, p. 286.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fin de saison] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, VII (juin 1900), p. 133.

⁶⁶¹ DEBUSSY, Claude, « Les Concerts », *S.I.M.* (15 mai 1913), *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 239-240.

développements, l'entente des sonorités et le sens des proportions à donner à l'ensemble, mais encore le sentiment scénique le plus sûr, le goût poétique le plus constant, la plus grande souplesse d'écriture [...] ⁶⁶².

Même si, selon Dukas, le principe générateur est le seul précepte wagnérien qui puisse et qui doive d'ailleurs être compris et utilisé par les compositeurs contemporains, l'influence du drame wagnérien affecte tous les éléments constitutifs de l'œuvre lyrique. Le sujet, le livret, les thèmes qu'ils développent, le langage harmonique, les leitmotifs, la forme continue sont soumis au modèle wagnérien. De nombreux compositeurs cherchent alors le moyen d'innover, en commençant par choisir un sujet le plus éloigné possible de la légende.

5.5. Le naturalisme, entre esthétique et revendications

Le 18 juin 1891, *Le Rêve* d'Alfred Bruneau inaugure le naturalisme sur la scène lyrique française. Le livret de Louis Gallet est adapté du roman éponyme d'Émile Zola. Dukas n'est pas encore critique musical à cette époque, mais durant sa carrière il aura l'occasion de signer quinze articles sur onze œuvres naturalistes que retrace le tableau suivant :

⁶⁶² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* d'Albert Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 149.

Tableau 6 : Critiques consacrées aux œuvres lyriques naturalistesLégende : RH, *La Revue Hebdomadaire*CAC, *Chronique des Arts et de la Curiosité*Q, *Le Quotidien*

Date de la critique	Revue	Œuvre	Compositeur	1 ^{ère} création	Librettiste	Genre	Source du livret
1893	RH	<i>L'Attaque du moulin</i>	Alfred Bruneau	23 XI 1893 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	Nouvelle éponyme É. Zola (1880)
1897	CAC – RH	<i>Messidor</i>	Alfred Bruneau	19 II 1897 (Opéra)	Émile Zola	Drame lyrique	Original
	CAC – RH	<i>Sapho</i>	Jules Massenet	27 XI 1897 (Opéra-Comique)	Henri Cain et Arthur Bernède	Pièce lyrique	Roman éponyme A. Daudet (1884)
1900	RH-CAC	<i>Louise</i>	Gustave Charpentier	2 II 1900 (Opéra-Comique)	Gustave Charpentier	Roman musical	Original
	CAC – RH	<i>Le Juif Polonais</i>	Camille Erlanger	11 IV 1900 (Opéra-Comique)	Henri Cain et Pierre-Barthélemy Gheusi	Conte d'Alsace	Drame éponyme d'Erckmann - Chatrian (1867)
	RH	<i>Le Rêve</i>	Alfred Bruneau	18 VI 1891 (Opéra-Comique)	Louis Gallet	Drame lyrique	Roman éponyme É. Zola (1888)
1901	CAC – RH	<i>L'Ouragan</i>	Alfred Bruneau	29 IV 1901 (Opéra-Comique)	Émile Zola	Drame lyrique	Original
	CAC	<i>La Troupe Jolicœur</i>	Arthur Coquard	30 V 1902 (Opéra-Comique)	Arthur Coquard	Comédie musicale	D'après une nouvelle d'H. Cain
1905	CAC	<i>Miarka</i>	Alexandre Georges	7 XI 1905 (Opéra-Comique)	Jean Richepin	Drame lyrique	<i>Miarka, la fille à l'ours</i> , J. Richepin (roman, 1883)
1923	Q	<i>La Brebis égarée</i>	Darius Milhaud	10 XII 1923 (Opéra-Comique)	Francis Jammes	Roman musical	Pièce éponyme F.Jammes (1910)
1924	Q	<i>La Plus forte</i>	Xavier Leroux	11 I 1924 (Opéra-Comique)	Jean Richepin, Paul de Choudens	Drame lyrique	
	Q	<i>L'Appel de la mer</i>	Henri Rabaud	10 IV 1924 (Opéra-Comique)	Henri Rabaud	Drame musical	<i>Riders to the sea</i> , J. Millington Synge (pièce, 1904)

5.5.1. L'œuvre naturaliste d'Émile Zola et Alfred Bruneau

Les ambitions de Zola et Bruneau

Le 23 novembre 1893 est créé *L'Attaque du Moulin* sur un livret de Louis Gallet d'après la nouvelle éponyme d'Émile Zola. La veille un article du romancier est publié dans *Le Journal* intitulé « Le Drame Lyrique » dans lequel il théorise sa conception du drame humain :

Négliger Wagner, ce serait enfantin. Toute sa conquête doit être acquise. Il a renouvelé la formule, il n'est plus permis de revenir en arrière, et d'en accepter une autre. Seulement au lieu de s'immobiliser avec lui, on peut partir de lui ; et la solution n'est certainement pas ailleurs pour nos musiciens français. [...] Je vois un drame lyrique plus directement humain non pas dans la vague des Mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies. [...] Je rêve que le drame lyrique soit humain, sans répudier ni la fantaisie, ni le caprice, ni le mystère. Toute notre race est là, je le répète, dans cette humanité frémissante, dont je voudrais que la musique traduisît les passions, les douleurs et les joies. Ah ! musiciens si vous nous touchiez au cœur, source des larmes et du rire, le colosse Wagner lui-même pâlirait sur le haut piédestal de ses symboles ! La vie, la vie partout, même dans l'infini du chant⁶⁶³ !

Le mois suivant paraît la critique de Dukas dans laquelle il revient sur les théories exprimées par Zola. Dès les premiers mots le ton est sarcastique : « On nous avait soigneusement annoncé, avant la première de *L'Attaque du Moulin*, que nous allions enfin assister à la représentation d'un drame lyrique *humain*. Nous nous en étions bien sincèrement réjouis⁶⁶⁴ ». L'agacement de Dukas est évident, non seulement il n'apprécie guère la prétendue « révolution du drame lyrique » naturaliste annoncée par la presse depuis déjà quelques années⁶⁶⁵, mais surtout ce sont les recommandations du romancier qui l'exaspèrent : « M. Zola, en personne, avait cru devoir nous apprendre que la première condition que doit remplir un poème destiné à la musique et à la scène, c'est d'être intéressant, vivant et coloré, ce dont nous nous doutions bien un peu⁶⁶⁶ ». Ainsi les expressions « éminent romancier⁶⁶⁷ » ou « romancier de génie⁶⁶⁸ » utilisées à plusieurs reprises par le critique pour qualifier Zola ne

⁶⁶³ ZOLA, Émile, « Le Drame lyrique », *Le Journal* (24 novembre 1893), in ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mitterand, Paris : Gallimard, 1969, t. XV, p. 832.

⁶⁶⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 300.

⁶⁶⁵ Eugène Clisson, dans *L'Événement* du 2 novembre 1888 : « cet opéra appelé à révolutionner le monde artistique [...] ».

⁶⁶⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 300.

⁶⁶⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 266.

⁶⁶⁸ « romancier de génie », DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, VII (juin 1901), p. 270 ; « éminent romancier », DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (27 février 1897),

doivent pas être entendues comme ironiques mais plutôt comme un moyen de rappeler que l'art de Zola relève de la littérature où il devrait y limiter ses théories artistiques.

Les exégèses de Zola et Bruneau à propos de leurs œuvres, publiées dans la presse avant leur création, notamment en 1897, sont mal perçues par le critique. Dukas l'affirme à propos de Wagner : les théories musicales se nourrissent des expériences de la composition plus que l'inverse⁶⁶⁹. C'est-à-dire que les théories peuvent justifier l'œuvre, mais l'œuvre ne doit pas être une justification des théories :

Ce qu'on trouve de plus caractéristique dans les manifestations les plus intéressantes de la dernière saison théâtrale, c'est peut-être cette préoccupation de motiver l'œuvre par la théorie, en donnant à cette théorie une apparence de nouveauté, et surtout de prétendre nous intéresser autant par la théorie que par l'œuvre. Il y a peut-être quelques personnes qui se passionnent davantage pour la signification préconçue d'une œuvre et son caractère symbolique que pour ce qu'elle peut contenir de saisissant au regard de la seule beauté dramatique ou musicale. Mais le public, le vrai public, sent d'instinct que l'œuvre d'art doit persuader par elle-même, et l'on peut affirmer qu'en celle de Wagner ce qui l'a séduit, ce n'est certes pas le prétendu système, mais la puissance créatrice dont elle est pénétrée⁶⁷⁰.

Ce commentaire fait très certainement écho à l'article du *Figaro* du 20 février 1897, « *Messidor* expliqué par les auteurs⁶⁷¹ » et à celui de Zola pour *Le Gaulois* publié quelques jours plus tard « À propos de *Messidor*⁶⁷² ».

En 1901, lors de la reprise du *Rêve*, le ton avec lequel Dukas évoque le contexte de la création est sans ambiguïté. Il n'apprécie pas la prétention révolutionnaire faite autour du drame lyrique naturaliste :

Quand le drame lyrique de M. Bruneau fut représenté pour la première fois, en juin 1891, il apparut au monde musical que c'était là un événement artistique considérable, dont les conséquences immédiates n'étaient rien moins, disaient les plus enthousiastes, qu'une rénovation complète du théâtre et de la symphonie dramatique. Nous allions savoir ce que c'était que la hardiesse musicale, l'orientation vers la vérité, l'affranchissement des

n° 9, p. 88 ; « un grand poète dont le génie » et « le génie du romancier », DUKAS, Paul, « Chronique musicale [L'Ouragan d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 mai 1901), n° 20, p. 156.

⁶⁶⁹ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 2.4. Les écrits théoriques, p. 50-51.

⁶⁷⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Inventaire] », *art. cit.*, p. 568-569.

⁶⁷¹ « *Messidor* expliqué par les auteurs », *Le Figaro* (20 février 1897), in ZOLA, Émile, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XV, p. 584-589.

⁶⁷² ZOLA, Émile, « À propos de *Messidor* », *Le Gaulois* (23 février 1897).

conventions anciennes et l'expression des réalités vécues. Les cloches du *Rêve* sonnaient le glas du vieux dogme lyrique en même temps que le baptême d'un art nouveau⁶⁷³.

La revendication de drame humain est tout d'abord mise à mal par Dukas :

Les théories dont la partition de l'*Attaque du Moulin* nous offre l'application ne sont pas aussi nouvelles qu'on pourrait le penser d'après tout ce qui a déjà été écrit au sujet de l'ouvrage. En réalité, ce n'est pas d'aujourd'hui que les compositeurs de musique dramatique se sont préoccupés d'introduire dans leurs œuvres la vérité humaine [...]. Eh quoi ! il n'y aurait aucun souci de la vérité ni de l'humanité dans les *Passions* et les cantates de Bach, ni dans les opéras de Gluck, ni dans le *Don Juan* de Mozart, ni dans le *Freischütz* et l'*Euryanthe* de Weber, ni dans le *Fidelio* de Beethoven, ni dans Méhul, ni dans Monsigny, ni dans Grétry, ni dans Schubert, ni dans Schumann, ni dans Berlioz, ni dans Wagner⁶⁷⁴ ?

Puis Dukas s'attaque à la notion plus précise de drame humain réaliste. Revenant sur l'ambition du théâtre musical de Bruneau et Zola, d'exprimer l'âme contemporaine « dégagée des entraves de l'histoire et des brumes de la légende, où s'exaltera, magnifiée par toutes les puissances du verbe et de la musique, la personnalité humaine d'aujourd'hui⁶⁷⁵ », il relève plus d'un inconvénient au sujet réaliste :

Voilà certes un noble et large programme. Mais, pour le réaliser, est-il nécessaire de prendre les personnages du drame lyrique dans la vie usuelle, et l'âme contemporaine, si multiple, si diverse, si malaisée à définir en somme, doit-elle forcément, pour l'artiste, s'incarner dans la réalité contemporaine dont le théâtre fait partie et que, pour cette raison même, il ne peut prétendre exprimer complètement ? Si sa tâche la plus noble est la transfiguration des passions humaines, tiendra-t-il à la nature particulière du sujet traité dans rendre l'expression plus ou moins immédiate et actuelle ? L'artiste, s'exprimant au moyen d'une fable qui n'est au fond qu'un prétexte, un motif évocatoire, à la façon des décors, des costumes et du reste, l'artiste véritable, quand il agit, au moment où il agit, n'est-il pas, lui aussi, avant tout, notre contemporain, une voie de cette âme tumultueuse et multiple de l'à-présent ?

Que le sujet du drame lyrique soit pris ou non dans la vie actuelle, en vérité qu'importe⁶⁷⁶ !

⁶⁷³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, IX (novembre 1900), p. 130.

⁶⁷⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 301.

⁶⁷⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 267.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

Ce n'est pas parce qu'un sujet est réaliste qu'il est mauvais pour le critique, mais il « ne prouverait rien d'ailleurs en faveur de sa supériorité⁶⁷⁷ ». Cette précision répond aux auteurs qui paraissent « y attacher une importance extrême⁶⁷⁸ ». Dukas s'évertue à démontrer que le thème réaliste n'a absolument rien d'original. D'une part, en se fixant dans une réalité le sujet naturaliste perd tout potentiel d'universalité pour se limiter « aux proportions d'un fait divers » au concours duquel la musique n'est pas nécessaire et le renvoie « purement et simplement dans les conventions de l'opéra historique dont [il] ne fait qu'actualiser les données⁶⁷⁹ ». D'autre part le drame pris dans la vie courante « s'il s'élève plus haut, s'il la symbolise en représentations plus vastes et concrètes, si le langage du sentiment pur y fait naturellement naître la musique, il n'est plus réaliste par essence et l'on se demande ce que la musique peut gagner à s'asservir aux ambiances d'une donnée actuelle, désormais sans signification plus précise que n'importe quelle légende⁶⁸⁰ ».

Du reste, Dukas soulèvera les quelques contradictions des sujets naturalistes avec parfois un soupçon d'ironie. Il note à propos de *L'Attaque du Moulin* sa transposition du conflit de 1870 dans la nouvelle, à la fin du XVIII^e siècle dans le livret : « n'eût-il pas mieux valu, pour le metteur en scène, avoir lui-même le courage ou le naturalisme de garder à l'action sa vraie physionomie et de la laisser à l'époque terrible⁶⁸¹ ? » Dukas ignore manifestement que c'est le directeur de l'Opéra-Comique, Léon Carvalho, qui a jugé prudent de transposer l'action, avec certes l'accord des auteurs mais dont la volonté initiale était bien de la situer en 1870⁶⁸².

Dukas relève un autre paradoxe lorsqu'au second acte, emprisonné avant son exécution, Dominique et sa fiancée Françoise « se mettent à égrener le chapelet de leurs souvenirs de tendresse, ce qui, on l'avouera, peut sembler assez invraisemblable en un tel moment. Nous nous éloignons ici de la vérité et de l'humanité pour retomber dans le théâtre, selon la plus mauvaise formule. Cependant on entend au dehors le chant triste d'une sentinelle ennemie. Une sentinelle qui chante ! Deuxième invraisemblance⁶⁸³ ».

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 268-269.

⁶⁸¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 304.

⁶⁸² « C'est de notre plein gré et sur la demande de M. Carvalho que nous avons consenti à une substitution de costumes dont nous voyons bien maintenant la complète inutilité », BRUNEAU, Alfred, lettre à Étienne Destranges (novembre 1894), *Alfred Bruneau, un compositeur au cœur de la bataille naturaliste*, éd. par J.-Chr. Branger, Paris : Champion, 2003, p. 89.

⁶⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 306.

À propos de *Messidor* Dukas n'oublie pas de noter, dès les premières lignes de sa critique, que l'idéal naturaliste des auteurs est ici compromis en recréant « involontairement une sorte d'atmosphère légendaire ou du moins un cadre d'humanité primitive, d'époque indéterminée [...] »⁶⁸⁴. Ce qui n'est pas pour lui déplaire, bien au contraire : « Cette prétention d'actualité immédiate écartée, l'ouvrage de MM. Zola et Bruneau m'apparaît comme un drame lyrique intéressant, le plus significatif peut-être des ouvrages français qui aient été joués à l'Opéra depuis dix ans, le plus inquiet de direction nouvelle à coup sûr »⁶⁸⁵.

La collaboration

Les deux premiers drames lyriques naturalistes de Bruneau, *Le Rêve* et *L'Attaque du Moulin*, bien qu'adaptés d'œuvres littéraires de Zola, sont écrits sur des livrets de Louis Gallet et donc proches des « livrets ordinaires »⁶⁸⁶. Zola est en revanche le librettiste du troisième drame lyrique naturaliste de Bruneau, *Messidor*. Selon Dukas la conception dramatique est plus littéraire que musicale, ce qu'il juge regrettable : « Assurément la conception de l'éminent romancier est large et dans son ensemble vraiment lyrique, mais la forme purement littéraire qu'il lui a donnée, la subordination du drame au symbole, ont entravé l'expansion de la vie individuelle des personnages et paralysé l'essor de la musique »⁶⁸⁷. Nous touchons un point central de la collaboration de Bruneau et Zola : la relation entre la littérature et la musique ; ainsi qu'une de ses conséquences : la relation entre les symboles, le drame et la musique.

L'opinion de Dukas sur la musique et la littérature est évidemment essentielle dans le regard qu'il porte sur l'œuvre de Bruneau et Zola. Dans son article de septembre 1892 sur « La musique et la littérature », soit un peu plus d'un an après la création du *Rêve*, l'œuvre de Bruneau a certainement été l'inspiratrice de ces quelques lignes consacrées à l'incursion de la littérature dans la musique :

la chose ne me semble pas être sans danger pour les musiciens, d'autant plus que beaucoup d'entre eux sont mal préparés à repousser l'invasion de la littérature dans leur art ; ils s'en considèrent au contraire comme très honorés et pensent ouvrir ainsi au drame musical des

⁶⁸⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* de Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 88.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 mai 1901), n° 20, p. 156.

⁶⁸⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 266.

voies nouvelles sans s'apercevoir qu'ils finiront par lui faire préférer, même par les wagnériens professionnels, la musique dramatique suivant l'ancienne formule⁶⁸⁸.

Dukas fait directement référence au *Rêve* dans sa conclusion : « la Musique fera sagement de se détourner de la littérature, réaliste ou non, et de regarder un peu vers sa grande sœur la Poésie. C'est à côté d'elle qu'est sa place⁶⁸⁹ ».

L'adaptation musicale d'œuvres littéraires entraîne un problème d'ordre symbolique. Ainsi *Messidor* offre à Dukas l'opportunité d'exposer ses théories sur la relation entre le symbole, la musique et le drame :

Lyrique, symbolique, le poème de *Messidor* l'est indéniablement. Mais son lyrisme comme son symbolisme m'apparaissent trop extérieurs au drame ; ils ne sortent pas, comme cela doit être, du cœur même d'une action, assez quelconque et souvent puérile. Ils la motivent au contraire et la façonnent ; ils en relèvent la portée à la façon d'un commentaire littéraire où se révèle directement la pensée de l'auteur. De sorte que le symbole engendre le drame au lieu d'en être engendré [...] ⁶⁹⁰.

Les conceptions des deux compositeurs sont effectivement opposées sur ce point : selon Alfred Bruneau « l'action est insuffisante si elle ne résulte d'un grand et clair symbole⁶⁹¹ », ce qui est, selon Dukas, « manifestement contraire aux lois de l'art scénique⁶⁹² » :

Celles-ci veulent que le drame sollicite d'abord l'émotion, indépendamment de la signification, étrangère à l'impression immédiate, qu'il peut contenir. Le symbole n'est là que pour vibrer par résonance, à la façon de ces cordes sympathiques qui donnent à certains instruments une sonorité plus riche et plus profonde⁶⁹³.

Le symbole, comme tout élément du drame lyrique doit être engendré par la dramaturgie musicale, car la musique ne peut exprimer les symboles contenus dans le drame littéraire. Dans *L'Ouragan*, le problème est sensiblement le même : « la préoccupation d'assurer à son œuvre un sens symbolique, ou, si l'on veut, une portée générale plus vaste que celle qui ressort du drame même, l'amène à sacrifier ce drame au symbole et à en paralyser la vie

⁶⁸⁸ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 58.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 266.

⁶⁹¹ BRUNEAU, Alfred, « *Kermaria* », *Musiques d'hier et de demain*, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁹² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 266.

⁶⁹³ *Ibid.*

simplement humaine au bénéfice d'une pensée abstraite que la musique ne saurait exprimer⁶⁹⁴ ».

Ce problème selon Dukas, vient du fait que Zola a cherché à créer en même temps le drame et le symbole. Pour le critique c'est impossible, « le poète crée, les siècles ajoutent le symbole⁶⁹⁵ ». Le livret de Zola n'aboutit pas au symbolisme mais à l'allégorie « qui en est juste l'opposé [...] »⁶⁹⁶. Les personnages de *L'Ouragan* incarnent « l'Amour ingénu, l'Amour passionné, l'Amour dominateur, [...] aux prises avec l'Orgueil, la Jalousie et le désir en une terrible conflagration d'âmes dont la fureur de la tempête doit être l'image sensible [...] »⁶⁹⁷.

Mais surtout, avec une conception dramatique plus littéraire que musicale, il ne peut y avoir selon Dukas de fusion entre les deux arts mais adaptation de la musique au sens des paroles, tel qu'il l'expose à propos de *L'Attaque du Moulin* :

Sur cette donnée d'action très en dehors, d'expression un peu mélodramatique, mais habilement charpentée, trop habilement peut-être, M. Bruneau a écrit une musique dont la principale qualité est de suivre très fidèlement le drame et de s'effacer le plus souvent pour laisser prédominer l'émotion scénique sur l'émotion, de nature particulière, qui résulte d'une fusion plus intime du sentiment musical et du sentiment dramatique⁶⁹⁸.

Selon Dukas, musique et texte étant de deux sources différentes, il n'y a pas entre eux de commune collaboration mais une juxtaposition⁶⁹⁹. La conception des drames lyriques de Bruneau et Zola se constitue d'une part d'un livret inspiré ou écrit par Zola, de nature profondément littéraire, et d'autre part de la musique de Bruneau. Cette esthétique s'oppose au concept d'art total tel que Dukas l'entend, où la musique engendre le drame, théorie fondamentale qu'il ne manque pas de relever dans la critique de *Messidor* :

Pour moi, qui croit qu'après Beethoven et Wagner, le drame lyrique doit naître d'une pensée toute musicale, et que l'action idéale est celle qu'on ne peut imaginer privée de musique, ou plutôt que la musique y doit être l'action même, je n'aurais garde de critiquer la manière de voir de M. Bruneau, et cela pour plusieurs raisons. La première est que l'artiste a le droit absolu d'agir suivant sa conviction ; la seconde, que la théorie du drame indépendant de la musique et se suffisant à lui-même a suscité malgré tout des œuvres admirables ; la

⁶⁹⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 156.

⁶⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 269.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 269-270.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », art. cit., p. 307-308.

⁶⁹⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 90.

troisième, que la théorie est la seule admissible pour le compositeur qui n'est pas à lui-même son propre poète⁷⁰⁰.

L'Ouragan fait toutefois exception : « La collaboration de M. Émile Zola et de M. Alfred Bruneau n'avait pas donné jusqu'ici, semble-t-il, des résultats aussi complets qu'on en aurait pu attendre du génie du romancier et du talent du compositeur⁷⁰¹ ». Dans *L'Ouragan*, « la fusion s'opère tout à coup d'une manière presque parfaite et pour la première fois, peut-être, le poème et la partition se pénètrent au point de sembler jaillir d'une même source et d'exprimer une âme commune⁷⁰² ». La musique de Bruneau est cette fois un élément primordial et c'est bien à cet égard, que l'œuvre charme Dukas :

La part du musicien est prépondérante dans *L'Ouragan* : c'est à lui que revient le mérite de tout ce que l'œuvre contient de coloré, de vivant et d'âprement tragique. La farouche énergie qui emplit le troisième acte, la passion tendre du second, la mélancolie profonde du dernier, le fort parfum de nature, la senteur de paysage marin qui, des premières scènes se répand en effluves pressées sur toutes les autres, sont la création propre du compositeur. Grâce à lui, à lui seul, peut-on dire, l'œuvre attire et passionne. Et jamais M. Bruneau n'a trouvé d'accent plus vigoureux ni de chants plus persuasifs que pour nous dépeindre la haine de Landry, l'amour de Richard, la jalousie de Marianne, la tendresse de Jeanine et toutes les alternances d'azur et de tempête qui rayonnent ou se déchaînent sur l'île chimérique de Goël⁷⁰³.

Debussy développe sensiblement les mêmes points de vue que Dukas dans sa critique de *L'Ouragan* parue à *La Revue Blanche*. Regrettant l'excès de symboles du livret, il estime lui aussi que la musique y est prépondérante notamment au troisième acte : « la musique en est furieuse et poignante et va plus loin que l'action facilement tragique [...] »⁷⁰⁴.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁰¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 156.

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 156-157.

⁷⁰⁴ DEBUSSY, Claude, « Opéras [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Blanche* (15 mai 1901), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 42.

La musique d'Alfred Bruneau

- La tradition de Gluck

Le principe dramatique de Bruneau est de faire « de la musique le commentaire soutenu et expressif du drame [...] »⁷⁰⁵. Dans sa critique sur *L'Attaque du Moulin*, Dukas dénonce le retour aux principes de Gluck dans un drame qui se veut révolutionnaire :

La remise en honneur de ces principes équivaut, selon nous, à une révolution, car, au fond, toutes les révolutions qui ont bouleversé le drame lyrique ne sont guère que des retours, plus ou moins directs et sous des formes diverses, à ces principes périodiquement mis en oubli, que le grand Glück formula le premier et qu'il appliqua avec un génie si souverainement humain et un don si prodigieux d'interprétation musicale. Nous admettons donc parfaitement que les auteurs de *L'Attaque du Moulin* aient cru par leur ouvrage apporter quelque chose de nouveau et de haut intérêt, leur intention n'eût-elle réalisé qu'une nouvelle et inconsciente application des principes admis avant eux par tous les compositeurs dramatiques de quelque valeur, principes que des musiciens plus épris de succès que de vraie gloire sacrifièrent tant de fois et de façon si éhontée au goût du public pour les platitudes à effets⁷⁰⁶.

Ces quelques lignes répondent évidemment à celles de Zola citées précédemment : « Négliger Wagner, ce serait enfantin. Toute sa conquête doit être acquise. Il a renouvelé la formule, il n'est plus permis de revenir en arrière, et d'en accepter une autre⁷⁰⁷ ». Alors que selon Dukas, les drames de Bruneau relèvent de « l'ancienne tradition de la tragédie en musique⁷⁰⁸ » : « C'est bien du drame illustré de musique, fortifié et agrandi par l'expression de la mélodie pathétique, du drame par excellence de l'école française qu'il dérive, plutôt que du drame wagnérien. Avec celui-ci [...], il n'a presque rien à voir. L'un est de l'action traduite en musique, l'autre de la musique traduite en action⁷⁰⁹ ».

Bien que la forme extérieure présente des similitudes avec la forme wagnérienne « son idéal d'art est tout proche de celui de Gluck [...] »⁷¹⁰. Ainsi Dukas retrouve dans *Messidor*, la même volonté que dans *Le Rêve* et *L'Attaque du Moulin* « de serrer d'aussi près que possible

⁷⁰⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 270.

⁷⁰⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau] », art. cit., p. 302.

⁷⁰⁷ ZOLA, Émile, « Le Drame lyrique », art. cit.

⁷⁰⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 89.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*

la situation et la parole de manière à en faire jaillir continuellement l'expression musicale appropriée⁷¹¹ ».

Selon Dukas, dans la conception du drame musical de Bruneau, le rôle de la musique est « de fortifier le drame, d'ajouter la puissance de la symphonie et de la déclamation à la peinture énergique des passions. C'est le système de Gluck : M. Bruneau instinctivement ou consciemment en adopte les principes fondamentaux⁷¹² ». Les drames de Bruneau gagneraient donc à s'affranchir des procédés wagnériens, principalement le motif conducteur dont l'usage s'oppose selon Dukas aux principes mis en œuvres dans ses drames, qui sont ceux directement hérités de Mozart et Gluck.

- Influence wagnérienne

En novembre 1900, Dukas rend compte d'une reprise du *Rêve* : « La partition de M. Bruneau fut la première tentative franche d'un accommodement du wagnérisme au tempérament français⁷¹³ ». Dans cette critique, Dukas note les différences qui « contribuent à distinguer notre wagnérisme de celui de Wagner » principalement sur les questions de la forme continue et du leitmotiv. Suivant l'influence de Wagner, Bruneau abandonne les découpages traditionnels de l'opéra. Mais la critique de Dukas vise principalement le développement musical, car il « est loin de nous présenter la logique et la continuité qu'on admire chez Wagner et que Wagner seul jusqu'à présent a réussi à douer d'une merveilleuse unité ». La mélodie continue des drames lyriques wagnériens « prend volontiers chez [les compositeurs français] la forme de *mélodies continues*, plus ou moins achevées, plus ou moins étroitement enchaînées les unes aux autres, plus ou moins habilement enchevêtrées ». De sorte que les anciennes divisions de l'opéra restent toujours manifestent :

La musique du *Rêve* se laisse assez aisément ramener à des épisodes reliés les uns aux autres par l'emploi de mêmes motifs. Ce fait est tout à fait caractéristique du wagnérisme français, qui, suivant les tendances particulières à notre esprit, tend à établir dans un ouvrage en dehors des divisions principales, certaines divisions secondaires, de nature à assurer à l'auditeur des points de repères et des haltes [...]. En adoptant le principe du style wagnérien, la plupart des musiciens français en ont-ils singulièrement tempéré l'application⁷¹⁴.

⁷¹¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 269.

⁷¹² *Ibid.*, p. 270.

⁷¹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* d'Alfred Bruneau] », art. cit., p. 130-139.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

Dukas considère que dans *Le Rêve*, le « dosage wagnérien », est assez proche de *Werther* parce que la voix y prédomine et qu'elle présente le plus souvent les thèmes conducteurs tout comme l'œuvre de Massenet. Ainsi le rapport symphonie-voix est très éloigné de la conception wagnérienne :

On n'y trouve aussi qu'exceptionnellement des motifs-types d'un caractère purement instrumental. La plupart des phrases essentielles de nos opéras modernes sont destinées à paraître au moment de leur plus grande expression dans la voix. Chez Wagner c'est le contraire : le point culminant d'une scène, d'un drame, est marqué dans la plupart des cas par une expansion symphonique extraordinaire et la voix prend alors ce qu'elle peut de la mélodie qui couronne la crête du flot sonore⁷¹⁵.

Dukas rejette l'emploi de l'air traditionnel jumelé avec les tentatives d'assimilation du langage wagnérien dans l'œuvre de Bruneau. Le mélange de ces deux univers lyriques ne peut exister. Dukas clôt sur les divergences conceptuelles du rapport musique et drame :

Chez nous, c'est la musique qui se fait drame. De là l'importance prise, malgré tout, par le personnage, par la personnalité de l'acteur, par la voix. Chez Wagner c'est le drame qui se fait musique. Du lever à la chute du rideau la symphonie commande. Tout est submergé dans ses ondes impérieuses⁷¹⁶.

La différence fonctionnelle de la musique explique en quoi l'utilisation de procédés wagnériens est caduque : dans les créations de l'école française la musique n'anime pas le drame, elle en est l'illustration, l'accompagnement, ce qui domine c'est le théâtre. Alors que les techniques wagnériennes sont hautement liées à la conception dramatique où musique et poésie sont fondatrices :

Si vous voulez que l'action dramatique soit complète en soi, assez forte, assez théâtrale, selon les lois du drame verbal, pour se passer de musique, à quoi bon accentuer le développement symphonique dont le principe est tout musical ? Moins il y aura de musique dans un drame de ce genre, plus l'impression en sera puissante. Quelques traits pathétiques, énergiquement placés rempliront parfaitement ce but et la déclamation ne pourra que gagner à prédominer le plus librement possible. C'est le système de Gluck [...] ⁷¹⁷.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁷¹⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p.89.

Les drames de Bruneau devraient s'affranchir « de la rigueur d'une convention sous l'empire de laquelle la musique menace sérieusement de s'étioler⁷¹⁸ », pour développer, élargir les formes appliquées par Gluck duquel il hérite ses conceptions dramatiques.

En dehors de toutes les questions esthétiques du sujet, du livret et de l'adaptation musicale, Dukas considère Alfred Bruneau comme un compositeur soucieux « d'expression juste et de vérité⁷¹⁹ », agissant dans *Le Rêve* avec « la conviction et la franchise⁷²⁰ » de l'« artiste pénétré de son sujet [...] »⁷²¹. *L'Ouragan* est sans conteste l'œuvre la plus réussie de Bruneau :

la partition de *L'Ouragan*, malgré le rigorisme excessif de son développement thématique, indépendamment de toute discussion d'école ou de principe est d'une ampleur, d'un mouvement, d'une passion farouche et grandiose qui doivent la faire classer non seulement en tête de celles qu'à déjà donner M. Bruneau, mais au premier rang des ouvrages les plus émouvants qu'ait produit l'école française⁷²².

L'appréciation de Dukas sur les drames de Bruneau et Zola est mitigée. S'il apprécie les qualités du compositeur, il remet en question le bien fondé des sujets naturalistes, même si ce ne sont pas les plus sévèrement décriés.

5.5.2. Quelques sujets naturalistes

L'opinion de Dukas sur les sujets naturalistes n'est pas univoque. Si aucun ne l'enthousiasme, il se montre plus ou moins indulgent selon l'action dramatique. Il n'apprécie guère celui de *La Troupe Jolicœur*⁷²³ d'Arthur Coquard, une « donnée simplette » se résolvant en « brutalités tapageuses ou en fadeurs sentimentales⁷²⁴ » mais n'y accorde pas davantage d'attention. En 1924, la chronique de *La Plus forte* de Xavier Leroux est conciliante, bien que

⁷¹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 273.

⁷¹⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* d'Alfred Bruneau] », art. cit., p. 137.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 135-136.

⁷²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* d'Alfred Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 273.

⁷²³ Dans son article Dukas nomme l'œuvre *La Famille Jolicœur*.

⁷²⁴ L'œuvre conte l'histoire « d'une jolie enfant trouvée, adoptée par une famille de saltimbanques et aimée d'un petit clown, d'un lutteur de la troupe et d'un jeune compositeur de musique. C'est, naturellement, le jeune compositeur qui l'emporta, malgré la fureur du lutteur, qui passa sa colère sur le petit clown, lequel meurt moins du coup de poing qu'il reçut, que du chagrin que lui cause les fiançailles de la jeune fille et du musicien ». DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Troupe Jolicœur* d'Arthur Coquard] », *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 juin 1902), n° 23, p. 182.

Dukas y relate largement le sujet avec une ironie patente, dénonçant quelques invraisemblances⁷²⁵.

Avec les sujets de *Sapho* de Jules Massenet, du *Juif Polonais* de Camille Erlanger et de *La Brebis égarée* de Darius Milhaud la question du sujet se double du problème de l'adaptation d'une œuvre littéraire (le roman d'Alphonse Daudet adapté par Henri Cain et Arthur Bernède pour *Sapho*, le conte d'Erckmann-Chatrian adapté par Henri Cain et Pierre-Barthélemy Gheusi pour *Le Juif Polonais* et la pièce de Francis Jammes pour *La Brebis égarée*). Pour ces œuvres, Dukas donnera donc son opinion sur les sujets proprement dit, qui sont selon lui, pour la plupart, anti-lyriques, superposée à celle concernant l'adaptation dont nous connaissons déjà les théories.

Selon Dukas, le sujet de *Sapho* se résume à un « fait-divers⁷²⁶ », celui des amours tumultueuses de Fanny Legrand⁷²⁷. Il juge l'action vulgaire d'une « écœurante sentimentalité⁷²⁸ » : « De la sensualité la plus basse au sentimentalisme le plus plat, le *poème* ne varie guère ». Un sujet qui n'est donc « ni beau, ni digne de la pure et sublime musique⁷²⁹ » dont le « vice radical » est « anti-lyrique au premier chef ». Dukas rapproche *Sapho* de l'esthétique vériste : « Le succès du *Paillasse* de Léon Cavallo [*sic*], de *la Vie de Bohème*, de Puccini, nous explique aujourd'hui *Sapho* [...] ⁷³⁰ ». Le terme « fait-divers » utilisé dans cette critique est régulièrement employé pour caractériser les œuvres italiennes⁷³¹. D'autre part, *Sapho* ne s'appuie pas autant que les drames de Bruneau et Zola sur les questions sociales et rejoint les livrets véristes par l'effet de la catastrophe « dans la vie des individus [...] ⁷³² ».

Dukas n'apprécie pas davantage le livret du *Juif Polonais* qui conte l'histoire d'un assassin effrayé par l'idée que son crime puisse être découvert : « *Le Juif Polonais* est l'étude d'un curieux cas de conscience, l'analyse d'états psychologiques assez intéressants ; ce n'est pas le moins du monde un drame dans lequel l'intervention de la musique puisse manifester

⁷²⁵ DUKAS, Paul, « La Chronique musicale de Paul Dukas [*La Plus forte* de Xavier Leroux] », *Le Quotidien* (13 janvier 1924), n° 214.

⁷²⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 361.

⁷²⁷ Le sujet de *Sapho* met en scène Fanny Legrand, qui a servi de modèle pour le marbre de *Sapho* réalisé par le sculpteur Caoudal. Elle rencontre Jean et lui tait son passé amoureux mouvementé, lorsqu'il découvre la vérité, il la quitte puis revient. Mais Fanny décide à son tour de le quitter et retourne avec Froment, le père de son enfant qu'elle avait placé et qu'elle reprend.

⁷²⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 361.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 361.

⁷³¹ Cf. *infra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique de l'opéra, 5.6. Le vérisme. *Un théâtre de faits : le livret*, p. 162.

⁷³² KELKEL, Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris : Vrin, 1984, p. 427.

une action intime digne d'elle⁷³³ ». Ce sujet est « inabordable pour la musique⁷³⁴ », elle « le repousse absolument⁷³⁵ », car le criminel « n'est en lutte que contre l'obsession physique de son crime, nullement contre le remords. Et la majeure partie de la musique ne s'applique qu'à rendre l'effet matériel de cette hantise⁷³⁶ ». Il n'y a pas de sentiment humain à exprimer, le personnage est « essentiellement antimusical », pire encore « la musique le fausse davantage encore en lui fournissant, à l'occasion, le prétexte de chanter la famille et le bonheur comme le ferait un parfait honnête homme. Ce répugnant personnage n'est donc digne de musique à aucun point de vue⁷³⁷ ».

Vingt-six ans après *Sapho*, son opinion n'a pas changé. Le livret de *La Brebis égarée* présente les aventures de Françoise quittant Paul et leurs enfants pour Pierre. Dukas considère que les détails réalistes du dialogue sont « souvent puérils jusqu'à la niaiserie la plus concertée⁷³⁸ » et nuisent à l'expression mystique de l'ouvrage, à savoir celui du ciel et de l'enfer où « tout l'entre-deux des passions et de la misère humaine ne fait que jalonner la route vers le salut ou la perdition⁷³⁹ ». Ce sujet aurait pu être intéressant pour la musique, mais elle s'épuise à traduire « l'expression réaliste du mysticisme de M. Francis Jammes », les « détails oiseux ne lui [permettent] guère de s'élever au-dessus de la lettre du texte [...]»⁷⁴⁰. L'expression musicale, au contraire, grossit le « détail verbal », de sorte que la familiarité du texte devient « pesante » et la candeur « apprêtée⁷⁴¹ » dès que la musique intervient, démentant « presque à chaque mot l'intention qu'elles affichent de sembler naturelles⁷⁴² ».

Dans ces trois œuvres, Dukas rejette clairement l'esthétique naturaliste qui s'oppose à l'expression musicale. Pourtant une œuvre naturaliste suscite son admiration : *Louise* de Gustave Charpentier.

⁷³³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif Polonais* de Camille Erlanger] » *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 165.

⁷³⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif Polonais* de Camille Erlanger] » *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 130.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁷³⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif Polonais* de Camille Erlanger] » *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 165.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ DUKAS, Paul, « *La Brebis égarée* », *Le Quotidien* (décembre 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 664-665.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 665.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 663.

⁷⁴² *Ibid.*

5.5.3. Le cas de *Louise*

L'opinion de Dukas sur *Louise* de Gustave Charpentier est atypique au sein du courant naturaliste : c'est « une des créations dramatiques les plus saisissantes, les plus neuves, les plus vivaces de la jeune musique française⁷⁴³ ». Le triomphe de la première œuvre théâtrale du compositeur « le classe d'emblée au tout premier rang, par sa création la plus forte, la plus typique et la plus complète⁷⁴⁴ ». Dukas revient sur l'essence naturaliste du sujet :

C'est la simple histoire d'une fille que ses parents refusent à celui qu'elle aime, qui se laisse enlever et qui, reprise un moment par les siens, trouve auprès d'eux la vie intolérable, les brave par l'aveu éclatant de sa passion et finit par se faire chasser par son père, exaspéré de ne plus sentir son enfant à lui. C'est là assurément, un sujet de « tous les jours », un fait divers presque, un de ces lieux communs dont le théâtre réaliste avait seul, jusqu'ici, tenté de dégager la signification tragique et sociale, mais dont la musique n'avait pas encore jugé bon de s'emparer⁷⁴⁵.

Toutefois, ainsi qu'il le fait pour toutes les œuvres relevant de l'esthétique naturaliste, il balaie l'idée qu'un drame puisse tirer son originalité du choix d'un sujet réaliste :

Ce n'est pas parce que nous y voyons figurer des ouvriers, des modistes, des chiffonniers, des étudiants, des sergents de ville et des laitières qu'elle est supérieure à tel ou tel ouvrage contemporain dont les protagonistes sont des Grecs ou des Barbares, des guerriers de légende ou des monarques d'empires fabuleux. C'est parce que M. Charpentier a su dégager du « roman » qu'il mettait en scène l'expression vivante, poignante, du conflit des passions⁷⁴⁶.

Le naturalisme de *Louise* n'est que le cadre du drame et n'a rien de sensationnel. Il correspond simplement selon Dukas au goût et au tempérament du compositeur car, « le sujet n'est, pour l'artiste, qu'un prétexte à s'affirmer lui-même, dans le sens qu'il juge le plus favorable [...] »⁷⁴⁷.

Dukas observe dans l'œuvre de Charpentier deux dimensions : d'une part « le drame intime et poignant⁷⁴⁸ » qui porte sur le « droit qu'a tout être de choisir sa destinée et de

⁷⁴³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 61.

⁷⁴⁴ DUKAS, Paul, « *Louise* », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1900), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 479.

⁷⁴⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 60.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ DUKAS, Paul, « *Louise* », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 483.

s'affranchir de l'égoïsme de ceux qui l'entourent [...] ⁷⁴⁹ ». Il s'agit des scènes opposant Louise et son père aux premier et quatrième actes :

Le plus beau moment de l'œuvre est dans les dernières [scènes], dans la situation si pathétique, si forte, où le père et la fille, désormais étrangers l'un à l'autre, sentent l'abîme se creuser entre eux, elle, toujours plus implacable, plus froide, plus entêtée ; lui toujours plus ému, plus suppliant, plus tendre, jusqu'au déchirement final, à la bravade, au défi, au délire, à la fuite ⁷⁵⁰.

Et de l'autre « une action parallèle, toute de surface et de décor, à quelques épisodes près, une action dont Paris est le sujet mystérieux, s'incarnant en toute sorte de personnages réels et en un personnage symbolique ⁷⁵¹ » aux deuxième et troisième actes.

La distinction effectuée par Dukas entre dramatique et pittoresque entraîne une réflexion sur le potentiel artistique :

Ce premier, ce quatrième, surtout, sont déjà d'un maître. Les deux autres d'un artiste. L'œuvre entière, à coup sûr, d'un homme. Prodige rare par le temps qui court où nous entendons tant de soi-disant œuvres d'art dont les auteurs ne sont ni des hommes, ni des maîtres, ni même hélas ! des artistes ⁷⁵².

Toutefois, Dukas regrette que le sujet véritable de *Louise*, simple et émouvant « demeure un peu étouffé par les adjonctions pittoresques ⁷⁵³ », c'est-à-dire par les tableaux naturalistes. Mais le compositeur a su habilement les réaliser, en dégagant « des petits faits de la vie quotidienne ce qu'ils contiennent d'étrangeté, de folie ou de profondeur tragique avec une sûreté de notation et une acuité de coup d'œil vraiment surprenantes ⁷⁵⁴ » :

M. Charpentier sait animer d'une vie surabondante tous ces tableaux de la vie contemporaine, qu'il excelle à en individualiser les nombreux personnages, qu'il les fait dialoguer avec une habileté singulière et que de leurs cris, de leurs chants, de leurs physionomies, de leurs gestes et de leurs répliques savamment combinés, il sait composer des ensembles, qui certes, ne reproduisent pas la réalité exacte des scènes qu'il a vues et observées, mais en évoquent la poésie cachée, sombre ou riante, avec une éloquence le plus souvent heureuse ⁷⁵⁵.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 485.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 483.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 485-486.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 483.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 484.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 485.

Le critique apprécie la plupart de ces épisodes qui sont « très saisissants par eux-mêmes, d'autres fort amusants, presque tous d'une couleur excellente⁷⁵⁶ ». Il considère aussi qu'en faisant de Paris un personnage « aux mille voix, aux mille visages, aux aspects les plus bigarrés de splendeur, de misère, de jovialité épique et de tristesse infinie, M. Charpentier a fait flotter autour de son œuvre une poésie originale et neuve⁷⁵⁷ ». Mais il déplore que Charpentier « ait trop directement montré ses intentions symboliques en faisant surgir, génie de perdition, le Plaisir de Paris en habits fantastiques au coin d'un carrefour » et n'approuve pas « le prétexte qu'il a pris, pour [...] faire entendre une bonne partie de son *Couronnement de la Muse*, de supposer que Louise vient d'être proclamée reine par les Bohèmes, amis de Julien [...] »⁷⁵⁸.

Mais ces épisodes, aussi charmants soient-ils, apparaissent préjudiciables à l'unité dramatique selon Dukas. Le drame ne manquerait « ni de force ni de simplicité, s'il ne s'était compliqué, à l'exécution, d'une foule d'épisodes symboliques et pittoresques qui, selon [lui], en énervent la vigueur et en brisent l'unité⁷⁵⁹ ». Si Charpentier s'était limité à l'exposition du drame principal, « nous eussions eu ainsi une œuvre singulièrement ramassée, énergique et probante, une œuvre sobre, neuve par sa sobriété même⁷⁶⁰ ». La compréhension du drame est également compromise, car à la fin de l'œuvre « on ne sait trop auquel de tous ces égoïstes [le compositeur] donne finalement son approbation, par suite de la confusion qu'apporte dans la marche de l'action principale la foule de tableaux qu'il y a ajoutés⁷⁶¹ ». Les conséquences portent également sur la musique qui en devient « extrêmement mouvementée et touffue⁷⁶² ». La mise en œuvre des tableaux naturalistes est réussie mais dramatiquement inutile voire nuisible. D'un point de vue dramatique, *Louise* s'inscrit dans la tradition de l'école française, où la musique est « issue du drame⁷⁶³ » :

Dans *Louise*, comme dans presque tous les ouvrages de la tradition française, c'est la musique qui est déterminée par le drame. L'emploi de certains procédés wagnériens, l'usage entre autres du leitmotiv, ne doit donc pas nous abuser sur la nature véritable de l'œuvre de M. Charpentier. Elle est bien une conception dramatique rehaussée de musique. Ce qu'il y a de

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 483.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 484. *Le Couronnement de la Muse* (1897) est une cantate scénique reprise dans le troisième acte de *Louise*.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 482.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 482-483.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 483.

⁷⁶² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 60.

⁷⁶³ DUKAS, Paul, « *Louise* », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 480.

plus remarquable dans ce cas particulier, c'est précisément, je le répète, la manière dont cette musique s'adapte au drame et fait corps avec lui⁷⁶⁴.

Dukas est clair, malgré l'emploi du leitmotiv, il « ne s'agit pas ici de Wagner [...] »⁷⁶⁵. *Louise* manifeste la « rare et forte individualité musicale »⁷⁶⁶ du compositeur et s'il subit une certaine influence wagnérienne, le « symphoniste ingénieux »⁷⁶⁷ s'exprime dans le traitement même des motifs dans « leurs combinaisons, la variété de leurs accompagnements harmoniques, les déductions inattendues » qu'il a su en tirer, et dans l'ensemble de l'œuvre son tempérament original s'affirme à travers des « qualités de décision, de netteté, de coloris, d'étroite incorporation à la parole et à la scène [...] de même que l'étonnante plasticité de la forme [...] »⁷⁶⁸. *Louise* relève essentiellement du théâtre, ses qualités « sont surtout scéniques et sa valeur principale presque toute d'adaptation »⁷⁶⁹ :

L'auteur de *Louise* possède au plus haut degré le sens de la vie théâtrale, ce sens spécial, pourrait-on dire, qui déplace, au profit de son possesseur, la valeur des paroles et de la musique, qui en calcule la portée en vue d'une acoustique particulière, qui les associe si intimement au geste, au décor et au luminaire, qu'elles ne prennent leur vraie valeur et ne disent pleinement ce qu'elles veulent dire qu'au-delà d'une rampe allumée⁷⁷⁰.

Ainsi la musique n'est pas l'élément moteur, prépondérant de l'œuvre mais se conforme au drame sans rien perdre de son expressivité :

la musique ne paraît être, pour M. Charpentier, qu'un mode d'expression particulier, qu'il adapte à des sensations, à des sentiments, à des pensées poétiques, pittoresques ou dramatiques. Ces sentiments, ces sensations, ces pensées peuvent rester en eux-mêmes plus ou moins indépendants du génie de la langue musicale. Mais par un tour d'esprit original, et en vertu de ses dons naturels, le musicien opère leur transposition en un verbe sonore singulièrement net, frappant et coloré, qui les rehausse, les amplifie, les solennise et les fait apparaître sous un jour éclatant. Ajoutez que tout ce que prétend dire M. Charpentier est énergique, facile à saisir et sincère ; qu'il ne met à l'exprimer aucune affection ; que les paroles et la musique qu'il compose sont également exemptes de recherches à côté ; que tout, chez lui, procède directement d'une vision très animée des êtres et des choses. Vous mesurerez, de la

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 481.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 480.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 483.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 481.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 482.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 480.

⁷⁷⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 61.

sorte, la puissance de l'ascendant qu'une œuvre comme *Louise* devait exercer du premier coup, et vous tiendrez une des raisons de son succès⁷⁷¹.

L'œuvre de Charpentier atteint une certaine forme d'art total, où tous les éléments s'unissent et convergent vers l'expressivité dramatique :

Le lien qui unit si étroitement cette musique au drame, le principe qui opère leur fusion mutuelle, c'est l'émotion sincère, intense, communicative et une sorte de conviction passionnée qui sont des dons plus rares encore, peut-être, et plus dignes d'admiration⁷⁷².

Louise compte de nombreux éléments qui, envisagés séparément, s'opposent aux théories de Dukas mais par lesquels il se laisse séduire : une musique de théâtre mais qui, ici, n'est pas une musique à effets. Les données naturalistes extérieures au drame en perturbent l'unité et n'ont aucune utilité dramatique, mais ajoutent une nouvelle dimension poétique. Nous retrouvons dans la critique de Dukas, un de ses principes fondamentaux : « Rien ne vaut, en art, que par l'art et par la force, la sincérité, l'émotion, qui transforment un sujet, quel qu'il soit, en réalité idéale⁷⁷³ ». En conclusion, l'œuvre de Charpentier bien qu'éloignée des convictions personnelles de Dukas, constitue une réussite parce que le compositeur s'y est exprimé avec vérité et justesse. Ce qui n'est pas sans rappeler ses positions envers les œuvres lyriques de Saint-Saëns⁷⁷⁴. Par ailleurs Dukas continue à nier le principe naturaliste : « L'expression vraie seule importe et non l'action vraie, d'autant qu'au théâtre il n'y en peut avoir [...] ⁷⁷⁵ ».

Louise fait donc figure d'exception au sein du courant naturaliste. Le jugement globalement négatif de Dukas sur cette nouvelle esthétique se nourrit des circonstances particulières à chaque œuvre. Il rejette les théories de Zola et ne partage pas les positions artistiques de Bruneau. Fidèle à ses convictions, Dukas juge les sujets naturalistes selon l'intensité des sentiments qui s'y exprime. Ce drame intérieur considéré comme une nécessité est selon lui totalement absent du vérisme italien.

⁷⁷¹ DUKAS, Paul, « *Louise* », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 479-480.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 482.

⁷⁷³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 60.

⁷⁷⁴ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint-Saëns*, p. 127-134.

⁷⁷⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 60.

5.6. Le vérisme

Dukas a rédigé quelques articles sur les œuvres véristes lors de leur création parisienne, *La Vie de Bohème*⁷⁷⁶ de Puccini en 1898 (deux articles), *Paillasse* de Leoncavallo en 1902 et *Tosca* de Puccini en 1903. Ses propos sur la musique vériste sont les plus durs qu'il écrira.

Le livret : un théâtre de faits

Nous avons vu précédemment que, selon Dukas, le drame dans l'œuvre lyrique ne doit pas être extérieur, mais se situer dans l'âme des personnages, drame que seule la musique peut exprimer. Les œuvres véristes sont, selon lui, à l'opposé de cette conception. C'est un théâtre où prime tout ce qui est scénique, à effets et qui plus est violent, absolument anti-lyrique. Les considérations de Dukas sur les livrets sont à cet égard révélatrices ; celui de *Paillasse* du compositeur Ruggiero Leoncavallo « a la brutalité et la concision d'un fait divers, [qui] ne peut passer pour poétique [...] »⁷⁷⁷. *La Vie de Bohème* de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica⁷⁷⁸ offre une « donnée légère »⁷⁷⁹. Quant au livret de *Tosca* des mêmes librettistes, d'après un drame de Victorien Sardou, il conte « une histoire féroce et laborieusement terrifiante, où tout est théâtre, intrigue, passions et caractères, où rien – presque rien – n'est de l'homme, ni de l'âme. [Sans parler] du lyrisme, que M. Sardou doit haïr, il est sensible qu'il le repousse autant qu'il en est repoussé. Le lyrisme est l'ennemi du Fait, qui seul importe à sa conception du drame. C'est son droit. Mais la musique⁷⁸⁰ ? »

Une musique de théâtre

Selon Dukas, l'esthétique vériste ne présente aucun intérêt artistique. Ainsi il écrit à propos de *Paillasse* :

Il ne s'agit ici ni de poésie ni de musique, mais de théâtre, et de ce que les personnes soi-disant compétentes et, d'après elles-mêmes, seules compétentes, entendent par ce mot : n'importe quoi de rapide, de bien en scène, de contrasté et de gros effet extérieur sans aucune

⁷⁷⁶ Nous choisissons le titre *La Vie de Bohème* plutôt que *La Bohème* à l'instar Dukas.

⁷⁷⁷ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 décembre 1902), n° 40, p. 320.

⁷⁷⁸ Giuseppe GIACOSA (1847-1906) et Luigi ILLICA (1857-1919) ont collaboré sur les livrets de *La Vie de Bohème* (1896), *Tosca* (1900) et *Madame Butterfly* (1904) de Puccini.

⁷⁷⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (25 juin 1898), n° 24, p. 217.

⁷⁸⁰ DUKAS, Paul, « *La Tosca* de Puccini », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (octobre 1903), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 589.

préoccupation d'art. L'œuvre de M. i réalise, paraît-il, ce genre d'idéal. N'ajoutons rien à ce suprême éloge⁷⁸¹.

Selon Dukas, le rôle de la musique vériste est de faire ressortir les effets théâtraux, d'accentuer les contrastes. De ce point de vue, le livret de *La Vie Bohème* « est ingénieusement découpé pour la musique ; il abonde en contrastes et en tableaux naturalistes que la musique se borne à souligner à grands traits, les faisant vivre au théâtre, avec une intensité singulière ; l'idylle à laquelle ces scènes servent de cadre est traitée avec une grande entente de l'effet et une réelle chaleur de l'expression⁷⁸² ».

Dans l'œuvre vériste, la musique ne peut être que secondaire et n'a pas de valeur propre. Elle soutient le théâtre et, selon Dukas, comme la plupart des musiques théâtrales ses prétentions vont au succès et non à l'art. À propos de *Tosca* :

Je ne découvre pas ce [que la musique] pouvait ajouter d'essentiel à une intrigue si fort enchevêtrée, ni le fond où elle pouvait se prendre. Et il m'apparaît bien que M. Puccini dut se décider à mettre en musique la *Tosca* pour des raisons un peu étrangères à l'art musical : raisons objectives peut-être ? Car il est vraisemblable que, si le succès eût été, par exemple, au *Crocodile* du même auteur plutôt qu'à la *Tosca*, M. Puccini eût aussi bien écrit une partition du *Crocodile*. Et – qui le nie ? – son grand talent, sa dextérité d'homme de théâtre, nous eussent donné une égale impression de lyrisme facile, enthousiaste et...superflu⁷⁸³.

« Superflu » en effet selon Dukas, puisque d'une part, *Tosca* est l'adaptation d'une pièce indépendante : « Quoi qu'on en pense la conception de M. Sardou est logique et se suffit à elle-même. L'intervention de la musique ne pouvait que l'alanguir et lui faire perdre quelques-unes de ses qualités de grosse émotion et de terreur mélodramatique. C'est ce qui arrive en effet⁷⁸⁴ ». Ensuite parce que c'est une musique de théâtre, où l'action est toute extérieure. C'est la pièce et non la musique qui domine l'œuvre :

Dans un tel drame, où domine le Fait, où l'action ne s'échappe vers aucune halte de rêve, la musique, on le conçoit, ne peut justifier sa présence qu'en déchirant, çà et là, quelques mailles du réseau de l'intrigue ; il lui faut, pour s'étendre, une place que le dramaturge ne lui a point préparée : les librettistes ne la lui déblaient qu'en arrêtant artificiellement la marche

⁷⁸¹ DUKAS, Paul « Chronique musicale [*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo] », *art. cit.*, p. 320.

⁷⁸² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 217.

⁷⁸³ DUKAS, Paul, « La *Tosca* de Puccini », *art. cit.*, p. 589.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

d'une pièce dont le plus grand mérite est, tout juste, de ne s'arrêter point, et de conduire, sans répit, le spectateur d'un fait théâtral à un autre⁷⁸⁵.

Cette particularité esthétique clarifiée, Dukas convient des dons réels de Puccini en matière de musique théâtrale :

Partout où la musique trouverait naturellement place dans la pièce parlée, celle qu'écrit M. Puccini est d'une touche juste et puissante : telle, par exemple, la scène muette qui termine le second acte, quand la Tosca place deux flambeaux près du corps de Scarpia et pose sur sa poitrine un crucifix. Mais de tels passages, si pleins d'effets soient-ils, ne font que confirmer ce que nous disions en commençant du rôle secondaire que la musique proprement dite est susceptible de tenir en des œuvres de ce caractère⁷⁸⁶.

Lorsque la musique ne brise pas le cours de l'action, « M. Puccini serre alors son auteur de si près qu'il confond son action et la sienne au point de concentrer toute l'attention sur la mimique et la parole des personnages exactement comme s'il n'y avait point de partition. Résultat fatal d'une collaboration de cette sorte et le meilleur qu'on en puisse attendre⁷⁸⁷ ». La musique disparaît alors sous le théâtre, complètement soumise à l'action qu'elle ne peut exprimer, juste accompagner. Par ailleurs Puccini est un excellent musicien de théâtre, « il a le sens du théâtre d'action, et c'est là le plus clair de ses dons⁷⁸⁸ ». Ce que Dukas relève également à propos *La Vie de Bohème* : Puccini « sait admirablement *laisser aller la pièce*, ne pas mettre plus de notes qu'il n'est nécessaire et tirer parti même du silence. C'est un vrai musicien de théâtre⁷⁸⁹ ».

Toutefois, Dukas ne fait aucune concession à la musique de Puccini. Le compositeur n'a selon lui pas de « véritable unité de style⁷⁹⁰ », son art « tout d'impressionnisme et de verve facile est d'essence beaucoup plus hybride et de réalisation beaucoup plus fragmentaire⁷⁹¹ ». Il note également à deux reprises l'influence de Massenet sur le compositeur italien, les emprunts faits à son répertoire⁷⁹² et estime qu'il lui doit beaucoup dans les scènes sentimentales ainsi qu'à Gounod et à Boïto⁷⁹³.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 590.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 591.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *La Revue Hebdomadaire* (juillet 1898), p. 130.

⁷⁹⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 217.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 130.

Mais c'est en conclusion de l'article sur *Tosca* que Dukas détracteur de l'esthétique vériste, s'attaque au style de Puccini. Ces quelques lignes comptent parmi les plus dures que Dukas ait écrites :

Comme compositeur, M. Puccini possède plus de savoir-faire que de foncière personnalité. Son originalité apparaît même un peu factice et bornée à des bizarreries harmoniques sans liaison bien étroites avec l'expression naturelle des sentiments qu'il traite. Il y a bien de la vulgarité, par contre, dans certaines mélodies, bien du remplissage bruyant dans l'orchestre à côté de trouvailles réellement musicales. Dans l'ensemble, l'ouvrage manque de cohésion et de style. Mais ces qualités ne sont pas indispensables au succès, et le succès de la *Tosca* s'annonce certain, grâce à la pièce, au talent des interprètes, [...] grâce aussi à l'excellence de l'orchestre de M. Messager et de l'ingéniosité de la mise en scène de M. Carré⁷⁹⁴.

Esthétique musicale

C'est lors de sa première critique consacrée à une œuvre vériste, *La Vie de Bohème* que Dukas détaille son opinion sur l'esthétique musicale mise en œuvre par Puccini, qu'il généralise au courant vériste. En effet la partition lui « paraît refléter dans son ensemble les tendances de la jeune école italienne et caractériser un moment décisif de son évolution⁷⁹⁵ ». La critique parue à *La Revue Hebdomadaire* est extrêmement dure :

Quatre actes, rapides, mouvementés, brillants, de musique plus ou moins distinguée, de style plus ou moins relevé, suivant le cas, et toujours un peu au petit bonheur, mais de la verve à en revendre, du lyrisme facile et de la mélodie italo-française à poignée, voilà l'opéra nouveau⁷⁹⁶.

L'opéra vériste est un « opéra-comique d'une espèce toute particulière, où le bouffon et le pittoresque se mêlent, en contrastes réalistes, au sentimental et au tragique, est certainement une œuvre vivante ; c'est ce qui lui donne son plus vif intérêt [...] ⁷⁹⁷ ». Dukas enchaîne les remarques à la manière d'une rixe. *La Vie de Bohème* contient « peu de chose pour les délicats, il est vrai, mais rien non plus pour les dogmatiques. Cela repose et s'écoute sans fatigue et s'oublie sans remords. Cela sera pour les âmes sentimentales une délicieuse soirée,

⁷⁹⁴ DUKAS, Paul, « La *Tosca* de Puccini », *art. cit.*, p. 592.

⁷⁹⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La *Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 129.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 129.

pour les amateurs de mise en scène un régal sans pareil⁷⁹⁸ ». La partition « veut la vérité, le mouvement et la vie. Mais elle les veut traduits dans le mode de sensibilité musicale propre à la nationalité dont elle est la directe émanation⁷⁹⁹ ». Ainsi Dukas note que la nouvelle école italienne, bien qu'« ayant renoncé à l'opéra italien qui n'était qu'un concert dramatisé, n'a pas renoncé à la mélodie italienne. Elle ne se complaît plus à cette mélodie chantée pour elle-même : elle la désire mariée à l'action, significative du drame et liée à la suite logique des sentiments⁸⁰⁰ ». La jeune école italienne tend vers un « art dramatique rapide et vivant⁸⁰¹ » sans malgré cela renoncer « aux prérogatives du *bel canto*, base du lyrisme nationale depuis Rossini⁸⁰² ».

Dukas déplore l'influence du drame lyrique wagnérien qui se manifeste « par l'emploi empirique⁸⁰³ » du leitmotiv : « Il en résulte un singulier mélange de *bel canto* et de réalisme théâtral, et comme une formule nouvelle de musique à succès⁸⁰⁴ ». Le succès lui apparaît effectivement comme l'objectif premier de l'école vériste : « pas l'ombre de pédantisme ni d'esprit de système, rien que le souci de frapper juste sans craindre de frapper fort [...]»⁸⁰⁵.

Public et succès

Dukas n'a pas eu l'occasion de rédiger de commentaire sur la première œuvre du courant vériste, *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. La création parisienne eut lieu en janvier 1892, soit quelques mois avant ses débuts de critique. Toutefois, commentant le succès d'*Haensel et Gretel*, il fait un parallèle concis avec le succès « prodigieux, extravagant⁸⁰⁶ » de l'œuvre italienne, qualifiée alors d'« improvisation » :

Et pourtant c'est cette œuvre-là, à n'en point douter, qui fut, depuis Wagner, le plus rapidement et le plus universellement célèbre. Inutile d'ajouter que je ne la mets pas au rang de *Parsifal*, auquel d'ailleurs, elle ressemble peu, ni même au *Trovatore*, auquel elle ressemble davantage⁸⁰⁷.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 217.

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vie de Bohème* de Giacomo Puccini] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 129.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Haensel et Gretel* d'Engelbert Humperdinck] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 128.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

Selon Dukas, l'œuvre veriste est savamment préparée, et ne peut être le résultat d'une spontanéité artistique, mais plutôt le fruit de recherches calculées vers le succès. Sur ce point précis, la réponse de Dukas à l'enquête menée sur la musique italienne moderne par Louis Borgeix pour *Comædia* en janvier 1910 est édifiante. Durant l'année 1910, de nombreux compositeurs français réagissent contre les représentations de plus en plus nombreuses des œuvres italiennes sur les scènes lyriques parisiennes⁸⁰⁸, en particulier à la saison italienne organisée par Gabriel Astruc. Les compositeurs répondant à cette enquête sont unanimes.

Selon Claude Debussy « le gros public se complaît dans les œuvres de mauvais goût⁸⁰⁹ ». Gabriel Fauré déplore la recherche de l'effet brutal. Camille Chevillard et Augustin Savard estiment ces œuvres grossières, vulgaires et « anti-musicales ». Tout comme Alfred Bruneau qui ajoute qu'elles ne visent « que l'effet facile ». Reynaldo Hahn et Vincent d'Indy considèrent que les veristes « ignorent tout de la musique ».

Sans blâmer les directeurs des théâtres, Dukas propose sa vision de l'esthétique veriste :

La musique veriste tire ses origines de *La Favorite*⁸¹⁰, *La Juive*⁸¹¹ et *Mignon*. Elle est accommodée à une autre sauce, mais au fond c'est la même prose. Donizetti et Leoncavallo sont des amants de cœur. La musique de café adaptée à des pièces qui ont déjà du succès et qui portent sur la foule par leur fausse sentimentalité et leurs effets violents. N'importe qui aurait pu faire de la musique sur la *Tosca* avec tout autant de bonheur.

Le public aime du reste énormément le théâtre de faits-divers. Prenez un sujet répondant à ce goût, mettez-y quelques tremolos, du bruit, deux ou trois airs faciles à retenir et qu'on chantonne à la sortie et vous êtes sûr du triomphe.

Le succès de l'école veriste a la même valeur que celui de chromos bariolés que l'on vend dans les bazars. Il y a certainement en Italie un véritable mouvement musical qui est tout autre seulement, il est étouffé et noyé par les horreurs qui ont nom : *Paillasse*, *Zaza*⁸¹², *Cavalleria Rusticana* et *Vie de Bohème*. Comme tout cela est loin de *Falstaff* et d'*Aïda* ! Si Verdi revenait il ne serait pas fier de ses descendants⁸¹³.

À cette époque les compositeurs français connaissent des difficultés pour faire représenter leurs œuvres. Dukas lui, est intimement convaincu par l'esthétique wagnérienne. Le contexte

⁸⁰⁸ Cf. BRANGER, Jean-Christophe, « Les compositeurs français et l'opéra italien : la crise de 1910 », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 315-342.

⁸⁰⁹ BORGEX, Léon, « La musique italienne moderne », *Comædia* (31 janvier 1910), in BRANGER, Jean-Christophe, « Les compositeurs français et l'opéra italien : la crise de 1910 », *art. cit.*, p. 337-342.

⁸¹⁰ *La Favorite* (1840), opéra en quatre actes de Gaetano Donizetti sur un livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz revu par Eugène Scribe.

⁸¹¹ *La Juive* (1835), opéra en cinq actes de Fromental Halévy sur un livret d'Eugène Scribe.

⁸¹² *Zaza* (1900), opéra en quatre actes de Ruggero Leoncavallo sur un livret du compositeur inspiré de la comédie éponyme de Pierre Berton et Charles Simon.

⁸¹³ BORGEX, Louis, « Enquête sur la musique moderne italienne », *art. cit.*, p. 341-342.

et ses positions artistiques l'empêchent certainement d'être objectif⁸¹⁴ et motivent ses jugements d'une grande sévérité. Il réitère ses propos en novembre de la même année, toujours dans *Comædia* :

Les Italiens travaillent sur un livret qui par lui-même est susceptible de faire le succès. Pourquoi le public aime-t-il la *Tosca* ? c'est à cause du livret. N'importe qui pourrait écrire de la musique sur ce sujet dramatique et connu. On peut travailler pour la recette, comme on peut travailler pour l'art. [...] L'artiste travaille suivant son goût et son plaisir ; cela ne vaut encore mieux que de produire en vue d'un répertoire ou d'un fond de magasin destiné à flatter des instincts⁸¹⁵.

Les critiques de Dukas sur la production lyrique contemporaine sont sans concession et lui ont permis d'affirmer de nombreuses théories sur ce que doit être le drame lyrique moderne. Mais quelques œuvres se dégagent et s'imposent à lui comme des chefs-d'œuvre. Elles lui permettent d'affiner ses positions esthétiques, voire peut-être d'orienter ses propres choix de compositeurs.

5.7. Les chefs-d'œuvre d'exception

5.7.1. Le drame populaire de Moussorgski : *Boris Godounov*

La musique russe reste peu connue du public français jusqu'à l'Exposition Universelle de 1878. Elle ne se développe vraiment qu'à partir de 1893 grâce aux cérémonies organisées en l'honneur de l'Amiral Avellan en visite à Paris en octobre⁸¹⁶. Sans faire allusion aux concerts et encore moins à l'actualité politique, Dukas consacre un article en octobre 1893 à « La Musique russe ». Il en retrace brièvement l'histoire au XIX^e siècle jusqu'à la jeune école, Cui, Balakirev, Borodine, Rimski-Korsakov et Moussorgski, pointant l'idéal artistique original qu'elle recherche. *Boris Godounov* (1874) lui apparaît comme « l'expression la plus avancée de l'idéal réformateur du cénacle⁸¹⁷ ». L'œuvre est certes déjà ancienne lorsque Dukas lui consacre sa première critique en 1896, mais sa découverte tardive en France lui fait

⁸¹⁴ Marcel Marnat dans son ouvrage consacré à Puccini, détaille et met à mal les arguments de Dukas sur *La Tosca* de 1903, qualifiant ses propos de « bafouillis incohérents » dans un article « torchon », (MARNAT, Marcel, *Giacomo Puccini*, Paris : Fayard, 2005, p. 311).

⁸¹⁵ VUILLEMIN, Louis, « Pour la musique française. La réponse des musiciens », *Comædia* (15 novembre 1910).

⁸¹⁶ Cf. JACONO, Jean-Marie, « Musique russe en France », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 845.

⁸¹⁷ DUKAS, Paul, « La Musique Russe », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1893), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 136.

revêtir un caractère tout à fait contemporain. La création parisienne n'aura d'ailleurs lieu qu'en 1908.

Moussorgski et Wagner

Dukas a consacré deux articles élogieux au chef-d'œuvre de Moussorgski à vingt-sept ans d'intervalle, en 1896 et 1923. Le premier fait suite à la publication d'une monographie sur le compositeur⁸¹⁸, le second à la reprise de l'œuvre au Palais Garnier en 1922. Ce drame lyrique, si éloigné soit-il du drame lyrique wagnérien, s'en rapproche par l'idée selon Dukas. Les notions les plus chères au critique se retrouvent dans ses commentaires de l'œuvre. Tout d'abord celle de « poète-musicien⁸¹⁹ » comme conception génératrice est fondamentale et comparable à Wagner. La musique de Moussorgski est « si étroitement liée aux facultés poétiques et dramatiques, qu'il est presque impossible de les en dissocier et d'apprécier sa musique, dans la plupart des cas, en faisant abstraction de ses relations avec la parole ou la situation⁸²⁰ ». Une union des arts effectuée sans le concours de véritable leitmotiv. Dukas y trouve surtout le drame intérieur qui tient une place prépondérante dans un « drame tout frémissant d'humanité [...]»⁸²¹.

Boris Godounov est selon Dukas, un exemple de réalisation et d'interprétation personnelle du drame, dans laquelle se réunissent des conceptions communes à Wagner, bien que tout ou presque soit traité de façon différente au maître allemand. Tout d'abord la musique est avant tout vocale, et use de moyens d'expression propres dont « les plus puissants consistent dans le prolongement, par des harmonies d'une étrange et profonde vibration de l'accent du chant dramatique⁸²² ». Ainsi l'orchestre se maintient presque toujours « sur le plan de l'accompagnement » et peut se créer à tout moment « une âme de chanteur [...] contrairement à ce qui se passe dans le drame wagnérien où l'orchestre traité en symphonie, oblige si souvent le chanteur à se créer une âme d'instrumentiste⁸²³ ».

Mais les deux compositeurs se rejoignent au-delà de la réalisation, d'un point de vue conceptuel :

[*Boris Godounov*] nous apparaît bien autrement conforme à l'Idée de Wagner, quoique, de près ni de loin, il ne puisse se rapprocher d'aucune de ses œuvres. La façon dont il est traité et dont la substance dramatique y est distribuée, à quelques scènes épisodiques près,

⁸¹⁸ ALHEIM, Pierre d', *Moussorgski*, Paris : Société du Mercure de France, 1896.

⁸¹⁹ DUKAS, Paul « *Boris Godounov – Moussorgski* », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1896), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 327.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 330.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 329.

⁸²² DUKAS, Paul « *Boris Godounov* », *Le Quotidien* (mars 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 639.

⁸²³ *Ibid.*

pourrait seule justifier une comparaison. Les circonstances d'époque et de milieu y tiennent tout juste la place que peut occuper l'exposé des motifs de la légende ou du mythe et n'entravent pas davantage le développement du drame intérieur⁸²⁴.

Si Moussorgski se rapproche de Wagner c'est justement par l'expression du drame intérieur :

L'intensité de vie, de vie foncièrement musicale, dont s'animent les grandes pages de *Boris Godounov*, confirme d'une manière saisissante que partout où le cœur humain est mis à nu, les distinctions esthétiques de forme s'effacent et la musique engendre d'elle-même le drame⁸²⁵.

La « splendeur du spectacle⁸²⁶ », la « puissance de la musique⁸²⁷ » le « pathétique du drame⁸²⁸ », le drame intérieur, le « talent tout de spontanéité ingénue⁸²⁹ » du compositeur, font de *Boris Godounov* la création de Moussorgski « la plus géniale, la plus humaine et la plus universelle, en même temps que la plus *nationale*⁸³⁰ ». Universelle par l'intensité de vie musicale qui anime l'œuvre et nationale grâce à un drame populaire, un « chef-d'œuvre sans précédent et sans analogue, comme chaque temps et chaque pays n'en produisent souvent qu'un seul⁸³¹ ».

Boris Godounov est la première œuvre en dehors des drames wagnériens qui suscite tant d'éloge sous la plume du critique. La seconde sera moins d'un an plus tard, celle de son ami Vincent d'Indy.

5.7.2. *Fervaal* de Vincent d'Indy

Vincent d'Indy compose cette action musicale en trois actes et un prologue, de 1888 à 1895⁸³². Dukas, déjà ami depuis longtemps avec d'Indy, en suit l'élaboration et écrit au compositeur en 1893 :

⁸²⁴ DUKAS, Paul « *Boris Godounov* – Moussorgski », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 329.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 328.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ DUKAS, Paul « *Boris Godounov* – Moussorgski », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 328.

⁸³⁰ DUKAS, Paul « *Boris Godounov* », *Le Quotidien*, art. cit., p. 637.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 639.

⁸³² FAUQUET, Joël-Marie, « *Fervaal* », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 466-467.

Ainsi d'après ce que vous m'écriviez, vous n'en avez plus pour bien longtemps à terminer l'esquisse générale de votre partition. Je n'ai pas besoin d'avoir entendu le dernier acte pour me figurer ce que sera l'ensemble de votre œuvre : je sais d'avance que le moment le plus pathétique d'une musique qui s'est formée si lentement, qu'on a *vécue* avec tant d'amour pendant des années, doit nécessairement en marquer le point culminant de beauté. Achevez *Fervaal* en toute tranquillité. Les deux premiers actes vous garantissent le troisième, et la dernière ligne tracée vous pourrez être certain d'avoir écrit une maîtresse œuvre⁸³³.

Mais dès sa création au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles le 12 mars 1897, *Fervaal* est au cœur d'une polémique wagnérienne, pastiche wagnérien pour les uns, espoir de la musique française pour les autres. Lors de sa création l'année suivante à l'Opéra-Comique, Alfred Bruneau se range au côté des premiers : « tout est franchement, nettement – petitement – wagnérien en *Fervaal* : les personnages, les symboles, les thèmes et l'orchestre⁸³⁴ ». Considérant que le wagnérisme appartient au passé, il regrette « l'esprit plutôt retardataire qu'audacieux de l'ouvrage [...] »⁸³⁵. Une opinion que Dukas ne partage pas du tout : « au point de vue de la maîtrise d'art et du sérieux de la conception on a rien écrit en France, depuis vingt ans, qui puisse être comparé à ce drame lyrique⁸³⁶ ». Le lendemain de la création, enthousiaste, il écrit à son frère : « c'est superbe *Fervaal*, absolument superbe, d'un intérêt musical inouï et d'un intérêt dramatique beaucoup plus grand que ne le laisse supposer la lecture du poème⁸³⁷ ». Sa critique paraît les jours suivants, l'œuvre est « grandiose, d'inspiration constamment élevée, de tenue musicale supérieure, où s'affirment un talent et une conscience incomparables [...] une profonde sincérité [...] »⁸³⁸.

Genèse poético-musicale

Dans les deux articles qu'il consacre à *Fervaal* en 1897 et 1898 (lors de la création parisienne), Dukas note que « le wagnérisme tient une place importante⁸³⁹ », tout en s'attachant à démontrer de quelle manière d'Indy utilise et interprète l'héritage wagnérien.

Il remarque tout d'abord que *Fervaal* résulte de la même démarche créative que les œuvres wagnériennes : la musique et l'émotion musicale sont les racines de l'œuvre. N'oublions pas que pour Dukas, ce principe est essentiel au drame lyrique et ne peut donc

⁸³³ DUKAS, Paul, lettre à Vincent d'Indy (1^{er} octobre 1893), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 18.

⁸³⁴ BRUNEAU, Alfred, « *Fervaal* », *Musiques d'hier et de demain*, op. cit., p. 161-162.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁸³⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, VII (juin 1898), p. 121-122.

⁸³⁷ DUKAS, Paul, lettre à Adrien Dukas (13 mars 1897), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 24.

⁸³⁸ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 372.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 366.

qu'être une qualité fondamentale à ses yeux⁸⁴⁰. La démarche poétique et musicale est similaire à celle de Wagner et d'Indy œuvre avec « sa personnalité de poète musicien⁸⁴¹ ». Dukas relève « la franche adoption de ce haut principe d'art qui veut que le drame soit issu d'une pensée musicale, que la musique en règle l'économie et le développement, qu'elle en soit l'élément vital, que le drame soit impossible sans elle [...]»⁸⁴². Ainsi qu'il le précise à son frère la musique engendre le drame : « il y a des situations directement issues de la musique, et impossible sans elle, des combinaisons de décor et de symphonie [...]»⁸⁴³.

L'œuvre témoigne du prodigieux effort de d'Indy « vers la poésie musicale⁸⁴⁴ ». Ce qu'il y a de « plus hautement wagnérien » est aussi ce qu'il y a de « plus fécond dans l'ouvrage », à savoir « un drame engendré par la musique, dont la musique est le verbe essentiel et comme la logique suprême⁸⁴⁵ ». Selon Dukas, d'Indy est le premier compositeur qui a véritablement su assimiler l'héritage wagnérien tout en conservant son individualité. *Fervaal* est bien une œuvre wagnérienne, mais dans le « meilleur sens du mot, au sens le plus large, le plus universellement applicable, dans lequel on puisse comprendre l'idée de Wagner ». C'est le premier poème « “conçu dans le sein maternel de la musique” qui ait été écrit depuis la mort du maître, et si les ressemblances étroites et matérielles qu'il présente avec les propres applications que Wagner a faites de sa doctrine sont cause de ses faiblesses, l'adoption de cette doctrine même me paraît être la source véritable de la force et de la haute tenue d'art de l'ouvrage⁸⁴⁶ ».

D'Indy assimile la pensée conceptuelle du drame wagnérien et l'associe à sa personnalité créative, formant ainsi une œuvre nouvelle :

La musique de *Fervaal*, quant à sa structure générale, me semble présenter des rapports inverses avec celle de Wagner. Les analogies, là, sont tout extérieures et ne portent que sur certaines formes mélodiques ou harmoniques connues, que le compositeur semble s'être délibérément assimilées. Mais l'essence même de la symphonie qui enveloppe le drame

⁸⁴⁰ Cf. *supra*, I^{ère} partie, Paul Dukas : critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical, influence wagnérienne et originalité, *L'adoption du drame lyrique*, p. 137-148.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ DUKAS, Paul, lettre à Adrien Dukas (13 mars 1897), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 24.

⁸⁴⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1898), art. cit., p. 123.

⁸⁴⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 184.

⁸⁴⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1898), art. cit., p. 123.

est tout autre : le rythme en est l'agent principal, la ligne mélodique en est dessinée d'après un principe personnel dans lequel intervient un système bien particulier d'enchaînement tonal⁸⁴⁷.

L'unité thématique s'inscrit dans un processus poético-musical parfait, hérité de Wagner, où la technique de développement des thèmes répond aux exigences dramatiques. Les motifs sont, à la différence de Wagner, le plus souvent exposés à la voix puis enrichis par l'orchestre :

Le chant admirablement caractéristique du pâtre, de fonds populaires⁸⁴⁸, sans doute, devient, plus loin, la source de développements thématiques des plus heureux : exposé là, en sa forme purement mélodique, il donne à cette scène nocturne une saveur inoubliable⁸⁴⁹.

Fervaal est aussi une œuvre très symphonique, encore une qualité indispensable au drame lyrique selon Dukas. Le critique y est également très sensible. Mais il note que la richesse d'orchestration du drame relève de « la méthode de Berlioz⁸⁵⁰ » selon laquelle les instruments ne se fondent pas en une masse orchestrale mais gardent leur individualité : « Les effets d'orchestre sont [...] d'une variété et d'une saveur extraordinaires. À ce point de vue spécial, c'est une des partitions les plus brillantes qu'on ait jamais écrites⁸⁵¹ ». Elle présente « une parfaite unité de style d'essence véritablement symphonique ».

Imitation ou influence wagnérienne

Dukas revient aussi sur l'« accusation de plagiat wagnérien [...]»⁸⁵². Selon lui, la ressemblance avec l'œuvre de Wagner est dû au fait que des « types dramatiques » très voisins de ceux du maître allemand se retrouvent à la base de l'œuvre, comme la « Régénération par l'Universel Amour [...]»⁸⁵³. Il ne s'agit selon lui que d'un thème, que d'Indy a su utiliser selon sa propre personnalité :

⁸⁴⁷ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 367.

⁸⁴⁸ Vincent d'Indy emploie effectivement des mélodies d'inspiration populaire, le « chant montagnard » (INDY, Vincent d', *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, op. cit., p. 72) est emprunté à un chant traditionnel cévenol (VIRET, Jacques, « *Fervaal* », *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, éd. par M. Honegger et P. Prévost, Paris : Bordas, vol. I, 1991, p. 696).

⁸⁴⁹ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 370.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 367.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1898), art. cit. p. 122.

⁸⁵³ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 367.

Que cette idée soit d'un ordre assez général, assez vaste, pour que M. d'Indy ait cru pouvoir à son tour nous la présenter sous un nouvel aspect, qu'elle concorde exactement avec son sentiment propre ou qu'il l'ait acceptée sans contrôle, c'est ce qui importe peu d'élucider ; il suffisait que les types dramatiques, dont les passions engendrent le conflit d'où devra sortir cette pensée essentielle, soient doués d'une vie assez intense pour nous captiver indépendamment du sens symbolique possible de l'action à laquelle ils sont mêlés⁸⁵⁴.

De cette analogie poétique avec Wagner, découle une certaine analogie musicale, mais elles ne sont pas « des conséquences de l'adoption du grand et fécond principe wagnérien. Elles en demeurent indépendantes [...] »⁸⁵⁵. Dukas démontre que le wagnérisme entendu comme héritage idéologique peut être bénéfique s'il est correctement compris et interprété, qu'il est très différent de l'imitation de quelques procédés. L'essence du wagnérisme est une pensée : le drame né au sein de la musique. Par conséquent l'influence wagnérienne manifeste dans *Fervaal* n'apparaît pas selon Dukas comme le signe d'un manque de personnalité. Bien au contraire, cette critique nous fait entrevoir une des convictions les plus fermes de Dukas : la réalisation d'une œuvre lyrique selon les principes générateurs de l'œuvre wagnérienne. Voilà l'avenir de la musique lyrique : ce qu'il y a de « plus hautement wagnérien »⁸⁵⁶ est aussi ce qu'il y a de « plus fécond dans l'ouvrage [...] »⁸⁵⁷. À savoir « un drame engendré par la musique, dont la musique est le verbe essentiel et comme la logique suprême »⁸⁵⁸.

L'opéra de d'Indy n'a même rien à envier à l'œuvre de Wagner : « *Fervaal* est [...] le seul ouvrage, depuis *Parsifal*, dans lequel l'élément musical tient une telle place et produise un tel résultat »⁸⁵⁹. D'Indy hérite de certains concepts wagnériens, mais réalise une œuvre personnelle loin de toute préoccupation systématique.

Dukas discerne en *Fervaal* un grand espoir pour la musique lyrique française et surtout pour les futures créations de Vincent d'Indy :

M. d'Indy, certes, n'a pas donné encore là toute sa mesure ni dit son dernier mot : l'œuvre, dégagée de tout alliage wagnérien, dont on devine déjà le dessin dans *Fervaal*, il l'écrira, certes, et je pense que son prochain ouvrage dramatique sera l'accomplissement des magnifiques promesses qu'on trouve en celui-ci⁸⁶⁰.

⁸⁵⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1898), art. cit., p. 122.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁵⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 184.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 184.

⁸⁵⁹ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 366.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 372.

Lorsque la seconde œuvre dramatique de d'Indy, *L'Étranger* est représentée le 4 décembre 1903, Dukas, séduit, juge l'œuvre « si grande, si belle, si émouvante et si parfaitement humaine⁸⁶¹ ». Le critique est encore une fois ébloui par une œuvre procédant selon la conception wagnérienne. La musique tient dans *L'Étranger* une place prépondérante : « nous sommes bien en présence d'un ouvrage dans lequel le drame est inséparable de la symphonie⁸⁶² ». La fusion des arts est réussie : « l'expression musicale est [...] inséparable de l'expression dramatique [...] »⁸⁶³.

Si Dukas pensait que d'Indy pouvait « atteindre à un renouvellement complet de formes et de conception⁸⁶⁴ » après *Fervaal*, *L'Étranger* ne manifeste pas encore un tel exploit. Toutefois, l'œuvre révèle toute les hautes qualités du compositeur :

L'auteur de *L'Étranger* appartient à cette catégorie d'artistes pour qui l'art n'est qu'une expression de l'homme, la plus magnifique de toutes, mais dont la splendeur, pour rayonner en son plein éclat, doit s'alimenter au foyer de la vie et brûler de toutes ses flammes. La perfection de la technique, la maîtrise de la forme, l'habileté, l'originalité même, poursuivies par tant d'autres comme le but ne sont pour lui que les conditions nécessaires, mais secondaires d'une œuvre dont la portée les dépasse infiniment. Plaçant bien plus haut qu'elles sa dignité, il assigne à sa production la valeur d'un acte de foi, émané du plus profond de sa conscience et reflétant fidèlement la conception qu'il s'est faite du Monde et de l'Etre⁸⁶⁵.

Debussy y admire « l'humanité » et rend hommage « à la sereine bonté qui plane sur cette œuvre⁸⁶⁶ » dans un article où il rappelle que « quoi qu'on en ait dit, jamais l'influence de Wagner ne fut réellement profonde chez d'Indy ; l'héroïque cabotinisme de l'un ne put s'allier à la probité artistique de l'autre. Si *Fervaal* est encore soumis à la tradition wagnérienne, il s'en défend par sa conscience, son dédain de l'hystérie grandiloquente qui surmène les héros wagnériens⁸⁶⁷ ».

En 1913, soit seize ans après la création de *Fervaal*, l'admiration de Dukas n'a pas faibli. Il écrit à d'Indy :

⁸⁶¹ DUKAS, Paul, lettre à Jacques Durand (5 décembre 1903), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 49.

⁸⁶² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Étranger* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (12 décembre 1903), n° 39, p. 329.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fervaal* de Vincent d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1898), art. cit. p. 123.

⁸⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Étranger* de Vincent d'Indy] », art. cit. p. 328.

⁸⁶⁶ DEBUSSY, Claude, « *L'Étranger* de Vincent d'Indy », *Gil Blas* (12 janvier 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 72-73.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

J'aurais voulu vous revoir l'autre soir à la fin de la représentation pour vous dire à quel point le 3^e acte de *Fervaal* m'a empoigné et ému. Soyez-sûr que c'est une des plus belles choses du théâtre de tous les temps. J'ai retrouvé toute l'émotion de jadis amplifiée et approfondie par le recul des années. C'est la grande épreuve, l'avènement définitif d'une œuvre trop forte et trop pure pour la foule, du moins pour notre foule, mais, par là même son accès à cette grande sphère de l'art où rien ne s'efface ni ne décroît.

Merci d'avoir écrit *Fervaal*⁸⁶⁸ !!

Cette même année, la seconde œuvre lyrique de Gabriel Fauré, également un proche de Dukas, est créée : *Pénélope*. Les œuvres dramatiques des deux compositeurs sont toutefois bien différentes.

5.7.3. *Prométhée et Pénélope de Fauré*

Prométhée : *musique et théâtre*

Prométhée, tragédie lyrique sur le texte de Jean Lorrain⁸⁶⁹ et André-Ferdinand Hérold⁸⁷⁰, est créée à Béziers, dans les arènes de la ville lors d'un festival au mois d'août 1900. Dukas n'a pas assisté à cette représentation et c'est à partir d'une étude de la partition chant-piano qu'il signe son article en octobre de la même année. Pourtant dès les premières lignes il affirme que l'œuvre est d'« essence poétique plutôt que théâtrale⁸⁷¹ ». Cette remarque est assez étonnante puisqu'il n'a pas pu juger de son potentiel scénique in vivo. Elle est motivée par l'idée que la musique de *Prométhée* suffit à l'expression dramatique, qu'elle porte elle-même « son propre prestige » :

Je ne suppose pas que la représentation de *Prométhée* n'ait pas gagné à l'adjonction d'une partie aussi...musicale. Je suis persuadé du contraire. D'abord parce que la musique devra toujours ajouter sensiblement aux suggestions d'un milieu particulier, d'un théâtre aux illusions duquel la nature participe, aux évolutions savantes des groupes de figurants, à la déclamation, aux jeux de scènes et à la poésie de certains tableaux. Je veux dire simplement que la musique de M. Fauré n'avait pas besoin, pour vivre, de tout ce déploiement de moyen étrangers à elle-même. Si elle a dû bénéficier, cela va sans dire, dans une large mesure, de son exécution intégrale par l'orchestre et les chœurs, elle ne s'écarterait pas en cela de l'ordinaire de

⁸⁶⁸ DUKAS, Paul, lettre à Vincent d'Indy (2 janvier 1913), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 87.

⁸⁶⁹ Paul Alexandre Martin DUVAL, dit Jean LORRAIN (1855-1906), auteur dramatique, poète, romancier et critique. *Prométhée* est sa seule contribution à un ouvrage lyrique.

⁸⁷⁰ André-Ferdinand HEROLD (1865-1940), auteur dramatique, poète et romancier. Il écrit quelques livrets notamment *Les Hérétiques* (1905) pour Charles Levadé, *Sâvitri* (1916) pour Gustav Holst.

⁸⁷¹ DUKAS, Paul, « *Prométhée* de Fauré », *La Revue Hebdomadaire* (octobre 1900), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 505-510.

toute musique chorale ou orchestrale ; mais elle ne le paraît pas [...] avoir surtout pour raison d'être une valeur théâtrale. Ce qui domine, en elle, au contraire et avant tout, c'est la valeur musicale⁸⁷².

Fauré utilise l'alternance entre des passages parlés et chantés, mais Dukas estime que les « morceaux isolés les uns des autres par le parlé de la tragédie » ne sont pas un obstacle à l'unité de l'œuvre, ni à la prépondérance de la musique, grâce « à quelques phrases mélodiques essentielles qui s'insèrent très naturellement dans le texte musical des différentes parties de l'œuvre et servent à les relier l'une à l'autre ». Du reste ce procédé permet à la musique d'exprimer efficacement la nature des personnages.

Dukas est très enthousiaste et assure « que l'ouvrage de M. Fauré, par ses qualités rares de musicalité, par la personnalité de son allure et le charme propre de la langue harmonique en laquelle il écrit, doit être tenu pour une des meilleures productions scéniques » de l'époque. Il surenchérit : c'est un « opéra écrit d'un bout à l'autre par un vrai musicien⁸⁷³ ». Mais ses commentaires ne sont pas aussi exaltés que ceux de *Fervaal*. Les principes dramatiques de Fauré sont très différents de ceux de Dukas. Pourtant la seconde œuvre lyrique de Fauré va l'enthousiasmer plus encore.

Pénélope : le chef-d'œuvre

C'est en 1923 que Dukas signe un article sur *Pénélope* : le « chef-d'œuvre de Gabriel Fauré [...] »⁸⁷⁴. Ce drame lyrique créé en 1913 d'après un livret de René Fauchois s'inscrit « parmi ces rares créations de la musique sur lesquelles le temps n'a de prise qu'en faisant fleurir l'éternelle jeunesse ». Tout comme *Prométhée*, Dukas est séduit par la prééminence musicale : « il ne s'agit pas d'une partition de théâtre ordinaire où la musique s'attache à suivre docilement l'action, s'y subordonne ou s'y accorde étroitement, selon les scènes, en s'arrêtant au sens des mots ». *Pénélope* est une œuvre scénique certes, mais « toute musicale ».

Pénélope est l'« expression vivante », le « suprême achèvement » du goût et de la « sensibilité française ». L'œuvre de Fauré relève en effet de l'esthétique du drame mis en musique, nulle question de Wagner et de son héritage dans cette chronique. Les principes mis en œuvre dans *Pénélope* sont hérités de Mozart : « la conception scénique, toute musicale, de

⁸⁷² *Ibid.*, p. 506-507.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 509.

⁸⁷⁴ DUKAS, Paul, « *Pénélope* de Fauré », *Le Quotidien* (avril 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 644-647.

Gabriel Fauré, qui fut celle aussi de Mozart, et par laquelle l'action se fond dans le lyrisme pur s'y spécialise et s'y transfigure⁸⁷⁵ ».

La supériorité de la musique dans l'œuvre incite Dukas à la rapprocher d'autres chefs-d'œuvre lyriques de la même esthétique selon lui :

Et c'est ainsi qu'un ouvrage tel que *Pénélope*, comme la *Flûte enchantée*, comme *Orphée* même, et comme *Fidelio*, est bien, en vérité, créé tout entier par le génie musical qui l'anime et dont semble émaner, par un prodige particulier, cette action dramatique, dont nous voyons d'ailleurs que la musique procède⁸⁷⁶.

La musique de *Pénélope* n'est pas là pour « suivre docilement l'action », elle l'exprime. Le poème et le théâtre sont secondaires. Bien que totalement différente des principes wagnériens, Dukas est séduit par une esthétique presque comparable ou le génie de la musique anime tout. C'est par la musique que « l'action se colore et le drame s'enflamme » :

Elle est la voix même de la mélancolique espérance de Pénélope et de sa constance pieuse, comme le cri de révolte d'Ulysse et son appel à la vengeance, et l'éclair du châtiment terrible. De sorte que, magnifiant les héros de ce poème qu'elle domine, il semble, que, dans la scène qui la couronne, cette musique, célèbre moins encore leur triomphe qu'elle ne chante sa propre apothéose⁸⁷⁷.

Les deux œuvres dramatiques de Fauré bien que portant les marques du théâtre lyrique post-wagnérien, n'en sont pas moins des pièces à caractère indépendant, relevant principalement de la personnalité et du style de leur auteur. Dans *Pénélope*, c'est grâce à « son génie musical que Gabriel Fauré nous a donné un œuvre unique et un chef-d'œuvre incomparable [...] en traduisant son poème en exprimant le retentissement harmonieux sur sa sensibilité, il s'exprime avant tout lui-même et, s'exprimant tout entier, élève le théâtre à cette hauteur de lyrisme où la mode n'atteint pas⁸⁷⁸ ». Mais le chef-d'œuvre qui marquera le plus Dukas est celui d'un autre de ses proches : *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 645.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 646.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 645.

5.7.4. *Pelléas et Mélisande* de Debussy

Pelléas et Mélisande est achevé en 1895. Dukas entend l'œuvre de son ami⁸⁷⁹ l'année suivante⁸⁸⁰ et plaide sa cause auprès du directeur de l'Opéra-Comique dans un article en 1898⁸⁸¹. L'article qu'il lui consacre en 1902 est intégralement élogieux et débute en ces termes : « Il vient d'arriver à M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, une bien singulière aventure ; il a joué un chef-d'œuvre⁸⁸² ».

La question d'adaptation

Pelléas et Mélisande pose d'emblée la question de l'adaptation d'une œuvre originale. Selon les théories que Dukas a de nombreuses fois exprimées, jusqu'en 1902, aucune œuvre contemporaine composée à partir d'un œuvre littéraire ou théâtrale préexistante n'a pu réussir sa transposition dans le domaine lyrique, n'étant souvent que « le pâle reflet d'un poème ou d'un drame illustre⁸⁸³ ». C'est une notion que le critique aborde alors largement avec *Pelléas et Mélisande*. L'œuvre réussit sa conversion grâce aux natures particulières du texte et de la musique. L'écriture du poème de Maeterlinck est très différente. Dukas est très sensible aux symboles, aux mystères et à la grande nouveauté qui s'en dégage : « sa structure morcelée, ses naïvetés voulues, son symbolisme souvent étrange, la rudesse primitive de quelques-uns de ses épisodes, contrastant avec la fluide délicatesse de certaines autres [...]»⁸⁸⁴. Il y a une musicalité inhérente au drame littéraire qui appelle naturellement une continuité instrumentale où la musique peut acquérir une place rare dans l'œuvre lyrique, exprimer l'inexprimable :

Par sa poésie, par l'émouvante humanité des personnages, par la signification expressive de chacun de ses aspects de ce décor de songe, sur lequel se détachent en silhouettes d'innocence, de bonté, de violence, ou d'extase, des êtres tout de tragique inconscience, le drame littéraire côtoie sans cesse ces régions du sentiment où l'expression verbale aspire à se perdre dans l'expression sonore⁸⁸⁵.

⁸⁷⁹ Debussy et Dukas se rencontrent en 1885 au Conservatoire, leur amitié se concrétise en 1887, au retour de Debussy de la Villa Médicis (cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 33-36).

⁸⁸⁰ En juin 1896, Debussy écrit à Dukas : « *Pelléas* est revenu du brochage, et je vous attendrai lundi prochain [...] je tiens trop à vous montrer cela en toute assurance ». DEBUSSY, Claude, lettre à Paul Dukas (24 juin 1896), *Correspondance 1872-1918*, *op. cit.*, p. 318.

⁸⁸¹ Cf. *supra* 1^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.1 Préambules, *Pour un nouveau théâtre lyrique*, p. 87 ; DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques mots sur l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, III (février 1898), p. 273.

⁸⁸² DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 571.

⁸⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Louise de Gustave Charpentier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 60.

⁸⁸⁴ DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), *art. cit.*, p. 571-576.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 573.

Selon Dukas le poème de Maeterlinck présente un drame tout intérieur :

Il est musical par l'atmosphère mystérieuse où baignent ses parties même les plus fortement arrêtées et les mieux en lumière. Il est musical, aussi, par la richesse harmonieuse du langage, par son dialogue aux phrases de sens lointain dont l'orchestre seul peut prolonger et répercuter les échos⁸⁸⁶.

Ces quelques mots sur la musicalité du texte de Maeterlinck ne sont pas sans rappeler celle des drames shakespeariens qui contiennent une « musique latente, informulée⁸⁸⁷ ».

Mais adapter un texte indépendant reste un tour de force qui suscite l'admiration de Dukas qui ira jusqu'à qualifier d'exploit⁸⁸⁸ la réussite de Debussy. La musique de Debussy, n'est pas, en effet, une adaptation ni même une transposition, mais une transfiguration du poème. La démarche créative est nouvelle :

M. Debussy n'empruntait pas au poète un canevas du genre de ceux sur lesquels les musiciens se plaisent d'ordinaire à broder. Il ne se proposait pas non plus de superposer à ce texte une partition de vie indépendante et d'intérêt professionnel quelconque. Pas davantage de faire de la musique aux endroits où la poésie semble plus particulièrement la requérir en laissant les autres dans l'ombre d'un récitatif plus ou moins sec⁸⁸⁹.

En s'appropriant le texte de Maeterlinck, le but de Debussy était de « donner du drame une complète expression musicale, en relation exacte avec sa musicalité verbale, et laissant de côté tout souci d'égoïste adaptation, rendre simplement réelle la musique de ce chant parlé⁸⁹⁰ ». C'est d'ailleurs ce que préconisait Dukas à propos des drames shakespeariens :

Aussi bien, est-ce la tâche de la musique de nous donner l'impression de l'œuvre originale dans ces sortes de transpositions d'un art dans l'autre. C'est à elle d'évoquer la poésie shakespearienne plutôt qu'au dialogue [...]. C'est à elle de se pénétrer le verbe éloquent, d'en exprimer le sens total [...] ⁸⁹¹.

Debussy a « absolument et magnifiquement réussi à entourer de l'atmosphère qui lui convenait le drame de M. Maeterlinck⁸⁹² ». Bien que le texte fût inévitablement le point de

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ DUKAS, Paul, « Shakespeare et l'opéra », *art. cit.*, p. 215. Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, Adapter Shakespeare, p. 108-110.

⁸⁸⁸ DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), *art. cit.*, p. 573.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 117.

⁸⁹² DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), *art. cit.*, p. 573.

départ du compositeur, la musique s'élève et la fusion des arts s'opère pleinement, la musique investit le drame pour le sublimer :

Il n'y a là que de la musique ; mais une musique si naturellement incorporée à l'action, si naturellement jaillie de la situation, du décor et du langage, une musique si rapprochée de la musique incluse sous les mots que, dans l'impression totale produite par cette sorte de transfusion sonore il devient impossible de la dissocier du texte qu'elle pénètre [...] ⁸⁹³.

Finalement la fusion des deux arts est telle, que la musique « peut aussi bien apparaître l'œuvre inconsciente du poète que le poème celle du musicien ». Dukas retrouve dans *Pelléas et Mélisande* le principe fondamental de l'union de la poésie et de la musique qui est indispensable au drame lyrique.

Une œuvre nouvelle et personnelle

Le génie du compositeur se manifeste par la réalisation d'une œuvre tout à fait nouvelle, « la musique de M. Debussy ne présente presque point d'analogie avec l'art traditionnel, non plus qu'avec les partitions récemment élaborées sous l'influence de Wagner [...] ». *Pelléas et Mélisande* refaçonne le principe de la fusion des arts sans les procédés extérieurs aux drames wagnérien, Debussy s'exprimant avec un langage marqué par sa forte personnalité musicale. C'est un équilibre parfait pour le critique.

Dans son article, Dukas loue l'individualité du compositeur qui écrit selon « l'expression la plus intime de sa création personnelle [...] ⁸⁹⁴ ». Face aux nombreuses critiques et à l'incompréhension que suscite la musique de Debussy, Dukas la juge au contraire « très mélodique, très rythmique et d'une conception harmonique aussi neuve que hardie ⁸⁹⁵ ». Une harmonie « à propos de laquelle on a crié à la violation perpétuelle des règles, alors qu'elle n'est que la géniale extension des principes ». Le commentaire orchestral est « d'une unité de composition admirable ». Enfin le développement thématique, expression musicale du drame intérieur, n'est pas ordonné d'un point de vue « simplement musical, mais profondément psychologique [...] ».

La musique de *Pelléas et Mélisande* doit se contempler « du côté de la lumière dont l'éclaire le poème. De là tout s'anime et prend vie, toutes les phases de l'œuvre apparaissent

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 574.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 575.

distinctement sur un fond commun d'émotion et d'humanité, chaque mesure s'affirme correspondante au décor qu'elle souligne, du plus sombre au plus vibrant de clarté, et aux sentiments qu'elle peut rendre, des plus tendres, des plus passionnés, aux plus terribles et aux plus mystérieux⁸⁹⁶ ». La musique est à la racine de l'œuvre et c'est elle qui lui offre toute son ampleur et sa puissance dramatique, par elle qui vivifie le drame intérieur, l'œuvre accède à l'universalité.

Toute l'admiration de Dukas est destinée à l'union de la poésie et de la musique : Debussy a créé un univers musical qui correspond parfaitement au poème et à son tempérament personnel. *Pelléas et Mélisande* est avant tout selon Dukas la géniale transformation d'un drame littéraire en drame lyrique : « l'œuvre de Maurice Maeterlinck et de Claude Debussy, toute question d' "école" à part, est la plus irrésistiblement émouvante et délicieuse qu'on puisse entendre⁸⁹⁷ ». *Pelléas et Mélisande* s'est affranchit de l'influence wagnérienne. Mais « le rapport de la forme dramatique et musicale et de la sensibilité poétique⁸⁹⁸ » de Debussy est, tout comme Wagner, personnel et inimitable.

Hormis *Fervaal*, qui progresse sur la voie wagnérienne, les autres chefs-d'œuvre marquent plus de distance avec l'esthétique du maître allemand et confirme Dukas dans ses conviction qu'une création contemporaine doit avant tout être personnelle.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Reprise de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (8 novembre 1902), p. 573.

⁸⁹⁸ DUKAS, Paul, « L'Influence wagnérienne », *art. cit.*, p. 661.

Conclusion : L'évolution de la musique contemporaine

Contexte socioculturel

Lorsque Dukas reprend son activité de critique musical, il a cinquante-huit ans et le contexte socioculturel a changé. Dès le premier article qu'il signe en 1923 il laisse transparaître ses craintes pour l'avenir de la musique. La succession de plus en plus rapide des différents courants défigure peu à peu l'art musical :

Le wagnérisme, le Franckisme, le Debussysme ont passé ou passent, si Wagner, Franck et Debussy demeurent, d'autres « mouvements » musicaux les ont suivis, les suivent et leur succession s'accélère, semble-t-il. Si bien qu'à confronter le présent au passé, même le plus récent, on ne voit pas entre eux de lien d'aucune sorte, ni dans les doctrines, ni dans les théories, ni dans la pratique, ni dans la relation des artistes à la critique et au public.

Peut-être à notre insu, et tout admirables qu'elles soient au sortir de tant de ténèbres, payons nous pourtant la rançon de notre ivresse de progrès et de tant de clartés répandues ; bien qu'il soit affreux de penser que, préservés de l'aveuglement de nos aînés, cet excès de lumière puisse nous menacer aussi de cécité.

Peut-être la terreur de passer pour rétrograde nous domine-t-elle plus encore que le besoin réel de reculer d'un degré, chaque matin, les limites de l'Art⁸⁹⁹.

L'évolution rapide de la musique, associée à la négation des artistes qui l'ont marqué tels que Wagner et Debussy, entraîne Dukas loin de ses contemporains. Inquiet pour l'avenir il se confie à Paul Poujaud en novembre 1919 :

J'ai relu le *Cas Wagner*⁹⁰⁰, *Nietzsche contre Wagner*⁹⁰¹, que j'avais parcourus assez légèrement autrefois. J'y trouve à présent plus de vérité profonde sous la folie des mots. Mais quand je regarde le chemin parcouru depuis la promulgation de ce décret de décadence, je cherche une balustrade, un parapet, une branche d'arbre pour me retenir... en songeant à Cocteau et à Monsieur Poulenc, puisque le pauvre Claude est à présent aussi lointain que Wagner et qu'il n'y a que le dernier cri qui compte. L'avenir appartient vraisemblablement à celui des animaux⁹⁰². L'art finira comme il a commencé et Nietzsche avait raison, *finis musicae*. On réinventera le déchant, le contrepoint, l'harmonie dans le courant du XXII^e siècle.

⁸⁹⁹ DUKAS, Paul, « Édouard Lalo », *La Revue Musicale* (mars 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 631-632.

⁹⁰⁰ *Le Cas Wagner (Der Fall Wagner)* de Friedrich Nietzsche publié en 1888.

⁹⁰¹ *Nietzsche contre Wagner. Dossier d'un psychologue*, (*Nietzsche contra Wagner*) est un recueil de Friedrich Nietzsche de 1888 composé de textes antérieurs remaniés, et publié en 1889.

⁹⁰² Dukas fait peut-être allusion à la création imminente du *Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud, le 21 février 1920.

On reverra Josquin des Prés, Palestrina, Rameau et, qui sait, Wagner et Nietzsche eux-mêmes⁹⁰³.

L'opinion de Dukas sur la musique contemporaine dénote une certaine inquiétude pour l'avenir musical ainsi qu'une forme de nostalgie. La route parfois déconcertante que semble suivre l'art musical est intimement liée à l'évolution de la société :

La vérité est que cette évolution se poursuit dans un milieu social ébranlé de toutes parts ; elle en reflète le grand trouble. La musique y cherche son équilibre comme le reste et, comme le reste, en tous sens. Elle tente aussi de s'adapter aux conditions extérieures de la vie, dont les progrès matériels, qui la mécanisent de plus en plus, ont accéléré le rythme au point de transformer la notion de temps qui est à la base de notre art. Pour un contemporain de Mozart, le rythme musical pouvait sembler plus rapide que le mouvement réel de l'existence. Il y a longtemps que, pour nous, le *prestissimo* de la rue fait paraître traînants les chiffres les plus forts du métronome. Le public blasé qui dirige l'opinion ou auquel ses complaisants s'efforcent de faire croire qu'il la dirige, vit tous les jours entre les sonneries de téléphone et les automobiles qui l'amènent en trombe aux manifestations de l'art le plus avancé, dont il entend bien garder le dernier mot, et ce public-là n'a pas de temps à perdre. Pour le conquérir pendant les quelques heures qu'il leur accorde, les musiciens qui serrent de plus près ce fameux « mouvement » sont contraints de l'étonner, ce qui n'est pas facile. Et c'est ainsi que s'est peu à peu formé un art violent et rapide, tout en formules brèves indéfiniment répétées et dont l'effet s'appuie sur la persistance de rythmes élémentaires, *accordés* à des harmonies chirurgicales qui trépanent les têtes les plus dures. Les trépanés n'y pensent plus, l'important pour eux étant de rapporter non une impression mais une opinion à répandre et qui fasse partie de l'élégance, laquelle est pour l'instant, de garder un sourire supérieur au milieu des tortures⁹⁰⁴.

Si cette évolution se poursuit, la musique pourrait y perdre « à la fin sa raison d'être [...] »⁹⁰⁵. Mais il n'est pas plus réjouissant de prendre le contrepied : « En réagissant, au contraire, en retrouvant son équilibre propre par un retour à son principe fondamental, qui est la décomposition ordonnée et harmonieuse du temps, ne perdra-t-elle pas également pour ne plus répondre aux “besoins d'art” d'une société qui, au fond, n'en aurait plus ? L'alternative est à faire frissonner »⁹⁰⁶.

⁹⁰³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (22 novembre 1919), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁹⁰⁴ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Les tendances de la musique contemporaine », *Le Courrier Musical* (Janvier 1924), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 670.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 671.

Dukas ne reconnaît plus le cadre social qui l'entoure : « Dans notre société moderne, l'individu est noyé ; autrefois il trouvait sa place dans une société où chaque homme avait la sienne, bien déterminée⁹⁰⁷ ». Il se sent manifestement dépassé ainsi qu'il en fait part à Paul Poujaud en 1929 :

Le rythme de la rue, encombrée, fourmillante des mécaniques et assourdissante de leur tintamarre dans les embouteillages continuels, c'est à présent la stagnation trépidante de l'ataxie glorifiée par le rythme du *Sacre* (découvrons-nous !). Le dieu moteur n'est plus le premier mobile des vieux mystiques silencieux. C'est celui de l'évangile de Stravinsky et de feu Diaghilev. Il entre à Jérusalem sur une motocyclette. Qui nous rendra l'ânesse des *Rameaux* de J. Faure⁹⁰⁸ ? Personne, cher ami, que nous-mêmes au coin du feu, en relisant nos mélodistes préférés. Et même l'illusion est difficile avec le chauffage central. Heureux homme qui vous chauffez sans doute au bois⁹⁰⁹ !

En 1932, Dukas a soixante-sept ans lorsqu'il rédige la nécrologie de Vincent d'Indy pour *La Revue Musicale*. L'éloge de son ami est aussi celui d'un temps et d'une conception de la musique révolus :

Cette haute conception de l'Art, héritée par d'Indy de son maître César Franck et proclamée par son exemple et sa doctrine, rend tout naturellement compte de la sorte de désaffection dont elle devait à un moment donné, être l'objet. Elle invitait à la concentration de la pensée et du sentiment, aux élaborations mûries, à la conquête de la liberté par la règle, à tout ce qui, depuis le temps où d'Indy a commencé d'écrire, a été plus ou moins nié par les Écoles qui se sont succédées dans la promulgation des théories définitives. Celles-ci devaient obligatoirement reléguer tour à tour au musée des antiques une tradition d'ailleurs laborieuse à suivre et sans écho dans la mode. Et avec elle, l'œuvre magistrale qui la représentait et qu'il était pourtant difficile d'ignorer... On s'en tirait en la donnant comme la froide illustration d'une rhétorique périmée. Ou mieux encore, en la passant simplement sous silence. Méthode admirable, en un temps où la gloire se confond avec la publicité⁹¹⁰.

⁹⁰⁷ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Où en est la musique française ? », *art. cit.*

⁹⁰⁸ Faure Jean-Baptiste, (1830-1914), baryton et compositeur français. Les *Rameaux* est une mélodie dont il est l'auteur.

⁹⁰⁹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (31 octobre 1929), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁹¹⁰ DUKAS, Paul, « Vincent d'Indy », *La Revue Musicale* (janvier 1932) *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 687-688.

La nouvelle génération

- Des tendances opposées

Dans son ensemble la musique contemporaine se caractérise par une multitude de tendances différentes voire opposées que rien ne semble plus relier. En 1924, Dukas répond à l'enquête sur « Les tendances de la musique contemporaine » :

Des manifestations individuelles si nombreuses et si divergentes dont se compose le « mouvement » contemporain, en quelques mots et en bloc, c'est tout autre chose. Les tendances d'aujourd'hui sont à ce point diverses, enchevêtrées et au fond incertaines chez beaucoup, malgré tant d'assurance affichée par quelques-uns, en théorie, que tout jugement sur les œuvres qui les reflètent doit apparaître conditionnel et provisoire. De sorte que votre question se ramène en réalité à une prière d'instruire le procès d'*ensemble* de ces tendances. De là vient qu'elle me semble encore plus difficile à résoudre, en admettant que cela ne soit pas impossible⁹¹¹.

Il n'y a plus de courant musical proprement dit mais un grand nombre d'individualités musicales et ce depuis Wagner :

Nous avons vu tant de ces « mouvements » qui devaient être décisifs et emporter les musiciens dans une direction unique, après, dis-je, que le wagnérisme, le franckisme, le vérisme, le debussysme ont passé sans laisser rien de leur passage que le témoignage le plus éclatant du génie ou du talent individuel des artistes qui lui avaient imprimé la première impulsion ? Et sans que rien subsiste des imitations qu'avaient engendrées chez d'autres l'ambition de suivre le « mouvement » qu'ils avaient créé⁹¹² ?

Dukas perçoit son époque comme le « paroxysme de l'hétérogénéité ; aucune unité n'apparaît ; aucun mouvement ne se dessine dans ce tourbillon informe », auquel se mêlent « l'arrivisme contemporain [et] la trépidation de la vie moderne » agissant sur « la fibre des artistes ». La seule tendance qui semble commune aux nouveaux compositeurs c'est la prédominance « des questions techniques⁹¹³ [...] ». En 1928, en répondant à l'enquête de Pierre Maudru, « Où en est la musique française ? », Dukas revient sur cette remise en question du langage musical :

Autrefois les tendances étaient différentes mais la langue restait la même. Notre époque, au contraire, est celle du babélisme musical ; on a créé des langues particulières alors que seul, l'esprit devrait prédominer ; ceux-ci veulent une langue traditionnelle ; ceux-là une

⁹¹¹ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Les tendances de la musique contemporaine », *art. cit.*, p. 668.

⁹¹² *Ibid.*, p. 669.

⁹¹³ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Où en est la musique française ? », *art. cit.*

langue affranchie de toutes les règles du passé et la principale contestation est là. Il s'est ainsi formé dans l'État musical de véritables petits groupements politiques qui agissent à la manière des groupes politiques ordinaires et cela n'est pas pour plaire aux vrais musiciens⁹¹⁴.

Il n'y a donc plus selon Dukas de langage musical commun, et à cause de « cette disparité d'idiomes, ils sont monotones⁹¹⁵ ». Dukas qui a toujours prôné le « respect des règles⁹¹⁶ » et ce depuis ses débuts de critique, ne comprend pas les orientations de l'avant-garde musicale :

Ils prétendent faire un art avec tout ce que leurs aînés s'interdisaient, constituer un nouveau code qui permettrait tout ce qui était défendu. Cette tendance, d'ailleurs ne s'applique pas seulement à la musique mais à tout le mouvement artistique contemporain. C'est ce qu'un littérateur de mes amis appelait l'application de l'*ignorance acquise*⁹¹⁷.

Mais surtout, selon Dukas, il est invraisemblable que la musique ne soit plus envisagée comme un moyen d'expression. Il estime que les nouvelles créations musicales n'expriment plus rien, il n'y retrouve ni sentiment, ni sensibilité :

Ce qui caractérise notre époque – et là encore je ne parle pas seulement de la musique – c'est le déséquilibre qui existe entre *les moyens d'expression* et *l'expression cherchée* ; les premiers sont énormes, la seconde est nulle, la montagne accouche chaque fois d'une souris ; ce *manque d'appropriation des moyens au but* s'observe dans presque toute la production nouvelle : c'est la perte de ce sens si classique et si français de l'équilibre, de la mesure. Cet art-là se perd ; souhaitons que le secret ne s'en oublie pas tout à fait à jamais⁹¹⁸.

Bien que la route nouvelle de l'art musical le déstabilise, Dukas croit fermement en ses valeurs et reste persuadé de leur retour, et espère une renaissance de la musique :

On reviendra vers la musicalité, vers la clarté, vers l'harmonie ; trop de forces sont actuellement égarées ou restent sans emploi. Notre musique se meurt d'artério-sclérose ; il faut la débarrasser de tout ce qui l'épaissit et la trouble.

Un jour – prochain, je crois – arrivera où les musiciens sentiront le fardeau de la liberté et, d'eux-mêmes, réclameront le retour aux disciplines. Les excès du symbolisme et du naturalisme ont ramené chez nous le goût de la forme classique ; il en sera de la musique comme de la littérature⁹¹⁹.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ DUKAS, Paul, « Les Auditions de Saint-Gervais », *La Revue Hebdomadaire* (juin 1892), *art. cit.*, p. 25.

⁹¹⁷ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Où en est la musique française ? », *art. cit.*

⁹¹⁸ *Ibid.*

⁹¹⁹ *Ibid.*

- Nouveaux langages

Dukas ne s'est pas exprimé directement sur les nouveaux langages des années 1920, ces nouveaux langages qui reculent « d'un degré, chaque matin, les limites de l'Art⁹²⁰ ». Mais voici ce qu'il dit des compositeurs viennois dans sa réponse à l'enquête sur « Les tendances de la musique contemporaine » en 1924 :

On ne peut avoir d'opinion ou, du moins, porter un jugement équitable, que sur les formes d'art dont l'état, précisément, est d'être évolué, qui se présentent à nous d'une manière arrêtée, et qui se sont en quelque sorte cristallisées, comme le fameux rameau de Salzbourg, en quelques œuvres plus particulièrement significatives⁹²¹.

La représentation de *La Brebis égarée* lui permet un bref commentaire concernant la musique de Milhaud : « Dans le monde de la jeune musique, M. Darius Milhaud fait figure d'ardent réformateur⁹²² ». Mais il se montre plus que sceptique :

Il s'est fait apôtre de la polytonalité et, sur les ruines du romantisme et de l'impressionnisme musical, il vise à restaurer un nouveau classicisme dont, à vrai dire, on ne sait trop bien jusqu'à présent ce qu'il est ni ce qu'il sera, le classicisme ancien lui-même ayant été de tout temps si mal défini, même en musique, qu'à vrai dire on ignore où il finit et où il commence. Tout ce qu'on sait de plus récent, c'est que l'intellectualisme musical dont il s'inspire n'a tendu jusqu'ici qu'à ruiner la syntaxe et le vocabulaire de la musique traditionnelle, dont il prétend renouveler de fond en comble le langage et la forme, mais l'on n'en sait guère encore que cela⁹²³.

Dukas n'appréciera pas plus le mélodrame néoclassique d'Igor Stravinsky, *Perséphone* :

Mais pour dire deux mots du grand événement de la saison : les ballets de Madame Rubinstein avec la *Perséphone*⁹²⁴ de Gide Stravinsky et la *Sémiramis* de Valéry Honegger nous ont fait entendre, je pense, le fond de l'insanité prétentieuse. Faites-vous prêter par Samazeuilh la partition de *Perséphone*, cela en vaut la peine. Le poème de Gide, écrit comme une cantate de J.B. Rousseau⁹²⁵, forme le contraste le plus ridicule qu'on puisse imaginer avec la musique prosodiée à fond – exprès – (suprême originalité) du grand Igor qui n'a plus aucune idée⁹²⁶ ! !

⁹²⁰ DUKAS, Paul, « Édouard Lalo », *art. cit.*, p. 631-632.

⁹²¹ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Les tendances de la musique contemporaine », *art. cit.*, p. 667-668.

⁹²² DUKAS, Paul, « *La Brebis égarée* », *art. cit.*, p. 665.

⁹²³ *Ibid.*, p. 665-666.

⁹²⁴ *Perséphone* a été donné à l'Opéra le 30 avril et *Sémiramis* le 11 mai 1934.

⁹²⁵ Rousseau Jean-Baptiste, (1671-1741), poète lyrique. Il a composé de nombreuses cantates et odes sacrées et des opéras : *Jason* (1696), *Vénus et Adonis* (1697).

⁹²⁶ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (23 juillet 1934), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

- *Padmâvatî* d'Albert Roussel

Padmâvatî est une œuvre que Dukas a apprécié. Il écrit à Paul Poujaud avoir « trouvé de très belles choses dans son ouvrage⁹²⁷ ». Dans sa critique rédigée en 1923, Dukas y développe les mêmes points essentiels qu'entre 1892 et 1905. Il relève tout d'abord les incohérences du livret de Louis Laloy, « le manque de consistance dramatique des personnages⁹²⁸ », la « faiblesse du dessin de leur caractère », qui ne vise à ne s'intéresser qu'à la superbe du spectacle « dans la grande tradition de ce genre de l'opéra-ballet qu'il aura ainsi heureusement fait revivre jusqu'en son superbe dédain des vraisemblances ». Le genre de l'opéra-ballet que Dukas trouvait désuet et portait en dérision en 1904 à propos des *Indes Galantes* de Rameau, ne trouve pas plus grâce à ses yeux vingt ans plus tard :

Tel est peut-être l'inconvénient de la forme de l'opéra-ballet si on la veut prendre trop au sérieux : elle laisse l'attention partagée entre le drame et la chorégraphie, de sorte que le spectateur, qui se demande sans cesse si la danse est le prétexte de la tragédie ou la tragédie le prétexte de la danse, finit par ne plus prendre d'intérêt qu'à la danse et au spectacle et ne s'inquiète plus guère des personnages⁹²⁹.

Toutefois, le genre convient parfaitement au tempérament musical de Roussel :

[Il] possède d'instinct, et au plus haut degré, le sens des mouvements de masse et des passions collectives, et je ne sais rien de plus ardemment animé ni de plus débordant d'ivresse rythmique que la danse des femmes du palais au premier acte de « *Padmâvatî* » ; rien de plus farouchement tumultueux que la scène qui le termine. Rien de plus frissonnant d'horreur sacrée que l'impressionnante cérémonie funèbre qui couronne ce bel ouvrage, et où s'exaltent toutes les puissances de la mort et de la Vie, s'engendrant éternellement l'une l'autre⁹³⁰.

Du point de vue de l'écriture musicale, si Dukas admire le talent de Roussel, la modernité de son style semble le dépasser :

J'ai parlé de maîtrise. Et je crois sincèrement que, dans la nouvelle génération de musiciens, M. Albert Roussel est un de ceux qui en donne l'impression la plus forte, par l'alliance du métier traditionnel – le plus sûr, le plus solide dans l'écriture des chœurs et de l'orchestre – et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le plus souvent le désordre. Le plus souvent, dis-je, car il reste, dans sa trame symphonique, assez de

⁹²⁷ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (5 juin 1923), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁹²⁸ DUKAS, Paul, « *Padmâvatî* d'Albert Roussel », *Le Quotidien* (juin 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 648-652.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 651.

⁹³⁰ *Ibid.*

ces accords au fer rouge sous lesquels on croit voir fumer l'oreille de nos amateurs les plus avancés, pour les plus exigeants de ces mélomanes. M. Albert Roussel est assez bon musicien, et même assez grand musicien, pour qu'il lui eût été possible de leur déchirer le tympan avec les moyens ordinaires, s'il y tenait absolument. Mais il faut être de son temps. Et le nôtre veut des moyens extrêmes, dit-on. Je ne vois guère, parmi les contemporains de M. Albert Roussel, d'artistes à qui leurs dons permettraient davantage de se passer de ces moyens-là. C'est, je crois, le plus bel éloge que l'on puisse faire de son œuvre et de son talent⁹³¹.

Ainsi finalement la représentation de *Padmâvatî* a « puissamment manifesté un de nos meilleurs maîtres⁹³² ».

Épilogue

L'abondance des écrits de Dukas nous a permis de cerner au plus près les théories du compositeur. Plusieurs idées majeures doivent retenir notre attention lors de l'analyse des projets lyriques abandonnés qui va suivre. Si Dukas se montre admiratif d'œuvres d'esthétiques différentes, ses conceptions personnelles restent clairement définies et ce de 1892 à 1932. Le modèle lyrique wagnérien, sa genèse poético-lyrique qui engendre la forme continue et le leitmotiv, ainsi que le drame intérieur se révèlent être le noyau de l'œuvre dramatique. Si la manière de poursuivre après Wagner pourra évoluer, Dukas ne remettra jamais en question le principe même de continuer dans la voie tracée par Wagner. En 1932, alors qu'il évoque dans un de ses articles des souvenirs datant de 1885, il revient sur l'influence qu'exerçait sur lui et ses contemporains le maître allemand : « J'y puisais toutes mes convictions. Elles n'ont guère varié, j'en fais l'aveu contrit⁹³³ ».

L'esprit des grands maîtres de la musique dramatique hante aussi le compositeur. En 1928, il répond à l'enquête de la revue *Musique* : « Les Modèles ? Les Maîtres ? Mais c'est tout ce qui façonne notre sensibilité et nos sensations, tout ce qui modifie notre expérience ! La Vie, la Nature, la Poésie et l'Art de tous les temps nous tendent leurs miroirs : nous y cherchons notre image qui s'y reflète ou s'y déforme. Voilà tout⁹³⁴ ».

Mais les théories de Dukas sont aussi marquées par quelques contradictions ou exceptions à des opinions sûres et précises. La question d'adaptation est l'une des plus frappantes. Alors qu'il se montre catégoriquement opposé à certaines adaptations, celle de

⁹³¹ *Ibid.*, p. 651-652.

⁹³² *Ibid.*, p. 650.

⁹³³ DUKAS, Paul, « Vincent d'Indy », *art. cit.*, p. 685.

⁹³⁴ « Notre enquête : Quels sont : 1°) Vos modèles et vos maîtres ; 2°) Vos directions ; fondements et dogmes de votre esthétique ; pôle d'attraction et de répulsion de votre art », *Musique*, deuxième année (octobre 1928), n° 1, p. 585.

Pelléas et Mélisande est un succès. Il a par ailleurs collaboré lui aussi avec Maurice Maeterlinck pour *Ariane et Barbe-Bleue* et avec Édouard Dujardin sur un projet nommé *Les Bacchantes*⁹³⁵. S'il affirme que l'œuvre de Shakespeare, musical et lyrique, est inadaptable, il travaille de nombreuses années au projet de *La Tempête*⁹³⁶.

Par ailleurs, il rejette les esthétiques associant des conceptions dramatiques différentes. Principalement les œuvres combinant procédés wagnériens et principe dramatique de Gluck comme les ouvrages d'Alfred Bruneau ou ceux intégrant procédés wagnériens au système traditionnel de l'opéra. Dukas estime que ces œuvres engendrent des disparités et des non-sens. Mais pourtant, il parvient à justifier celles de Camille Saint-Saëns par la sincérité du compositeur.

Malgré son érudition et sa volonté d'historien objectif, Dukas laisse aussi l'homme sensible s'exprimer, admirer parfois les conceptions différentes des siennes, que ses théories rejettent. A l'instar de ses contemporains il est fasciné par Shakespeare et rêve de découvrir le secret de son adaptation.

Enfin ses pensées révèlent le problème constant de la dimension théâtrale, beaucoup des œuvres admirées n'offrent pas de perspective scénique comparable à leur grandeur dramatique. Ainsi, il écrit en 1913 à Paul Poujaud : « J'ai vu le *Couronnement de Poppée*⁹³⁷. C'est beau, mais la représentation n'augmente guère l'impression. Monteverdi, Wagner, Beethoven, voyez-vous, ne sont sublimes qu'à domicile⁹³⁸ ».

Durant ces années de critiques musicales, Dukas travaille à de nombreux projets lyriques. Appliquant ou façonnant ses théories esthétiques. Ses critiques apparaîtront-elles, à l'instar de Wagner, comme la justification de ses projets ? Ou ses opinions orientent-elles son travail ? Les choix de ses sujets sont-ils le reflet de ce qu'il exprime ? Quelles sont les teneurs de ses collaborations ? Ses opinions de critique sont-elles idéalisées ou conformes à celles du compositeur ?

⁹³⁵ Cf. *infra* II^e partie : Les projets avortés, 3.5. Les collaborations ou la contradiction, *Les cas contradictoires des Bacchantes et de Julien l'Apostat, Les Bacchantes*, p. 273-281.

⁹³⁶ Cf. *infra* II^e partie : Les projets avortés, 4. *La Tempête* : l'œuvre d'une vie ?, p. 284-306.

⁹³⁷ *Le Couronnement de Poppée* (1642) de Monteverdi est repris le 5 février 1913 au Théâtre des Arts, sous la direction de Vincent d'Indy.

⁹³⁸ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (26 février 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

II^E PARTIE : LES PROJETS AVORTÉS

En 1936, *La Revue Musicale* consacre à Dukas un numéro spécial dans lequel témoignent les proches du compositeur¹ décédé l'année précédente. Ils mentionnent plusieurs projets abandonnés : une seconde symphonie, une sonate pour piano et violon, un poème symphonique *Le Fil de la Parque*² et des drames lyriques. Ces observateurs privilégiés dessinent un portrait exigeant de Dukas, dont Robert Brussel qui écrit :

Lorsqu'on a connu ces ouvrages et qu'on a été témoin de leur beauté, on est bien en peine de découvrir les mobiles profonds d'un tel sacrifice. On a prétendu qu'il était la conséquence d'un sens critique destructeur de la fonction créatrice. La qualité des œuvres interdit d'adopter cette conclusion trop simpliste. On a cherché la raison de cet acte rigoureux dans un scrupule poussé à l'extrême. C'est possible. Pour ma part, je me suis toujours abstenu de poser à cet égard la moindre question à Dukas. Peut-être m'eût-il répondu qu'il ne partageait pas notre satisfaction de ces pages que nous jugions très belles et qu'il vouait, lui, à l'oubli³.

¹ Notamment Robert Brussel, Édouard Dujardin, Jacques Rouché, Gustave Samazeuilh, Maurice Emmanuel et Guy Ropartz.

² BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 345.

³ *Ibid.*

1. État des lieux

1.1. Les sources

Le travail de Dukas resté dans l'ombre se dessine au travers de nombreux documents d'origine diverse, à savoir sa correspondance, des manuscrits et des carnets. À ce jour, seule une infime partie de la correspondance du compositeur a été éditée⁴, le volume de 1970 publié par Georges Favre revêt une grande importance et dresse un portrait intellectuel du compositeur grâce aux cent seize lettres réparties de 1878 à 1934 adressées à dix-neuf correspondants, la majorité étant destinée à son ami Édouard Dujardin (vingt-neuf) et son éditeur Jacques Durand (quarante-huit). Le second recueil édité en 1982 par Mercedes Tricas-Preckler concerne exclusivement des lettres envoyées à Laura Albéniz, lesquelles sont d'un caractère plus intime. Mais la plus grande partie de la correspondance de Dukas est aujourd'hui encore inédite. Les lettres à Albert Carré sont totalement méconnues⁵. Il en existe également d'autres adressées à divers correspondants, tels Vincent d'Indy, Gabriel Astruc, Guillaume de Lallemand, Gustave Samazeuilh, Jacques Rouché⁶ qui sont en grande partie inédites⁷. Toutes ces sources recèlent des informations primordiales à la compréhension des compositions, du cheminement intellectuel et du rapport de Dukas à l'opéra. Il n'en demeure pas moins que les correspondances les plus importantes sont celles avec Paul Poujaud⁸, Robert Brussel⁹ et Édouard Dujardin¹⁰.

En ce qui concerne les sources manuscrites, il en subsiste également de nombreuses de différentes natures, notamment une série de manuscrits sur plusieurs livrets ; cinq calepins conservés à la Bibliothèque nationale de France regroupent des notes concernant de nombreux projets et de multiples scénarii. Source essentielle, ces calepins nous projettent au cœur du travail, des réflexions et des doutes du compositeur, mais leur caractère très intime complique

⁴ Cf. Bibliographie.

⁵ DUKAS, Paul, [Quarante-deux l.a.s. à Albert Carré], (1905-1931), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande, Nydahl Collection.

⁶ DUKAS, Paul, [Douze l.a.s. à Jacques Rouché], (1915-1935), B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, l.a.s. DUKAS. Paul (1-13).

⁷ Seule une lettre de Rouché à Dukas est citée par Simon-Pierre Perret dans la biographie du compositeur (cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 334-335).

⁸ DUKAS, Paul, [Correspondance avec Paul Poujaud], (1891-1935), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁹ DUKAS, Paul, [l.a.s. à Robert Brussel], (1894-1935), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (002-568) ; DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Robert Brussel], 1923-1933, New Haven, Yale University, Music Library ; BRUSSEL, Robert, [quatorze l.a.s. à Paul Dukas], (1899-1914), B.n.F., Musique, W. 48 (117-129) ; W. 49 (326).

¹⁰ DUKAS, Paul, [Correspondance adressée à Édouard Dujardin], (1907-1934), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection of French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 12, 13, 14, 15, Box 43, Folder 43 ; DUJARDIN, Édouard, [treize l.a.s à Paul Dukas], B.n.F., Musique, W. 48(200-221) ; DUJARDIN, Édouard, [brouillons de lettres à Paul Dukas], Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers.

l'analyse. L'interprétation des notes ne peut généralement pas être certaine, le doute reste toujours possible¹¹.

Il subsiste également deux cahiers d'esquisses musicales¹², mais il est malheureusement impossible de déterminer pour le moment une quelconque correspondance avec ses projets. Il n'existe donc aucune esquisse musicale avérée à l'appui de notre analyse sur les travaux lyriques abandonnés.

Si de nombreux projets sont identifiés grâce aux recoupements des sources, certains restent difficiles à cerner. Il est parfois impossible de déterminer avec certitude la chronologie, la source d'inspiration, et surtout le genre puisqu'il n'est question ici que de projets lyriques.

1.2. Le problème de l'identification du genre

Nous avons recensé vingt-quatre projets ayant pu être de nature lyrique. Si certaines identifications ne laissent aucune place au doute, d'autres restent très aléatoires, en raison de la nature et surtout du nombre de sources. Nous discernons ainsi trois catégories : les projets avérés, les projets supposés et les esquisses de sujets. Ce classement reste indifférent à leur état d'avancement, seules ici comptent les certitudes concernant leur genre.

Les projets lyriques avérés

Cette première catégorie concerne les projets dont les sources sont nombreuses et pour lesquels nous n'avons aucun doute quant à leur genre. Ce sont des projets de drame lyrique clairement envisagés en tant que tel par le compositeur et auxquels il fait référence dans sa correspondance. Bien qu'ils soient tous avérés, certains d'entre eux ont à peine étaient esquissés ou acceptés, d'autres au contraire ont pu être presque achevés¹³.

¹¹ Nous n'avons malheureusement pas pu obtenir de cliché de ces documents par la B.n.F.

¹² DUKAS, Paul, [Esquisses non identifiées], s.d., New York, The Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., Cary 0558 ; DUKAS, Paul, [Esquisses non identifiées], s.d., Northwestern University, Music Library, General Manuscript Collection, MSS 1261.

¹³ Cf. Tableau 1, page suivante.

Tableau 1 : Projets avérés de Paul Dukas

Dates	Noms	Librettistes	Genres	États	Source littéraire	Sources : correspondance
1892-1894 [1896 ?]	<i>Horn et Rimenhild</i>	Paul Dukas	Drame lyrique en trois actes	Livret et esquisses de l'acte I		DUKAS, P., Lettre à G. Humbert (9 avril 1899), <i>Correspondance de Paul Dukas, op. cit.</i> , p. 28 ; DUKAS, P., [l.a.s. à S. Dupuis] (16 octobre 1894), Médiathèque Mahler.
1897-1899	<i>L'Arbre de science</i>	Paul Dukas	Drame lyrique en quatre actes	Livret Esquisses ?		DUKAS, P., Lettre à G. Humbert (9 avril 1899), <i>Correspondance de Paul Dukas, op. cit.</i> , p. 28.
1908-1910	<i>Le Nouveau Monde</i>	Paul Dukas	Drame lyrique	Livret et esquisses		BRUSSEL, R., « Sur le chemin du souvenir », <i>art. cit.</i> , p. 345 ; DUJARDIN, É., « En marge de la musique », <i>art. cit.</i> , p. 378.
1909-1910	<i>Les Bacchantes</i>	Édouard Dujardin	Drame lyrique	Élaboration du sujet		DUKAS, P., [trois l.a.s. à É. Dujardin] (27 décembre 1909 ; 15 janvier 1910 ; 2 février 1910), Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.
1921	<i>Julien l'Apostat</i>	Georges de Porto-Riche	Musique de scène	Acceptation de la collaboration		PORTO-RICHE, G., [trois l.a.s. à P. Dukas], (17 août au 3 sept. 1921), B.n.F., Musique, W 48 (450,451, 453 [2]) ; ROUCHÉ, J., [trois l.a.s. à P. Dukas], (sept. 1921), B.n.F., Musique, N.l.a. W 48 (452-453a).
[1899-1935 ?]	<i>La Tempête</i>	Shakespeare traduction et adaptation de P. Dukas	Drame lyrique en quatre actes	Livret et Esquisses	SHAKESPEARE, W., <i>La Tempête</i> , trad. par P. Dukas, B.n.F., Musique, W.51 (94 A,B,C), (ca. 140 feuillets) ; DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 2 feuillets).	DUKAS, P., [l.a.s. à É. Dujardin] (5 janvier 1914), Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13. POUJAUD, P., [l.a.s. à P. Dukas] (6 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288. DUKAS, P., [l.a.s. P. Poujaud] (7 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

Les projets lyriques supposés

La deuxième catégorie regroupe les projets plus hypothétiques. Contrairement à la catégorie précédente ils ne sont pas mentionnés dans la correspondance du compositeur. Leurs sources, peu nombreuses laissent penser qu'il s'agit vraisemblablement de projets lyriques. Mais il subsiste un doute raisonnable ne nous permettant pas de l'affirmer catégoriquement. Le peu de sources les concernant ne permet pas de savoir si des esquisses musicales ont été commencées, seuls les sujets, scénarii ou livrets déjà avancés et réfléchis nous sont parvenus. Toutefois les notes du compositeur témoignent d'un travail déjà approfondi, avec des recherches de références, les sujets sont repris et modifiés.

Tableau 2 : Projets supposés

Dates	Noms	Livret	États	Sources
[1912-1913]	<i>Méduse</i>	P. Dukas	Livret et scénario	DUKAS, P., <i>Le Sang de la méduse</i> , [scénario et libretto], New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512 a – d (55 feuillets).
1919	<i>Les Révoltés</i>	P. Dukas	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 3 feuillets).
[1919-1921]	[<i>Aimargen</i> ¹⁴³]	P. Dukas	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 5 feuillets).
[1930]	<i>Chrysopolis</i>	P. Dukas	Élaboration du livret	DUKAS, P., [<i>Chrysopolis</i>], [1930], B.n.F., Musique, W.51 (95), (4 feuillets).
1930	[<i>Ariane et Dionysos</i>]	P. Dukas	Élaboration du livret	DUKAS, P., [Calepin 5], [1930-1934], B.n.F., Musique, W.51 (98,5) (ca. 8 feuillets).

Les esquisses de sujets

La dernière catégorie rassemble la multitude de sujets esquissés, dont le titre même de « projet » serait usurpé. La différence entre les esquisses de sujets et les projets supposés réside autant dans la qualité que la quantité de leurs notes. Contrairement aux projets supposés, les esquisses ne sont jamais reprises, les écrits se limitent à une voire deux pages, très floues sans aucun approfondissement. Pourtant ces nombreux scénarii ont toute leur place

¹⁴ Les titres sont entre crochets lorsque les notes de Dukas ne donnent pas clairement de titre au projet, c'est donc un choix que nous avons fait pour les identifier.

dans cette étude, ils témoignent des réflexions, des curiosités, des difficultés, voire des impasses du compositeur¹⁵.

Tableau 3 : De multiples sujets

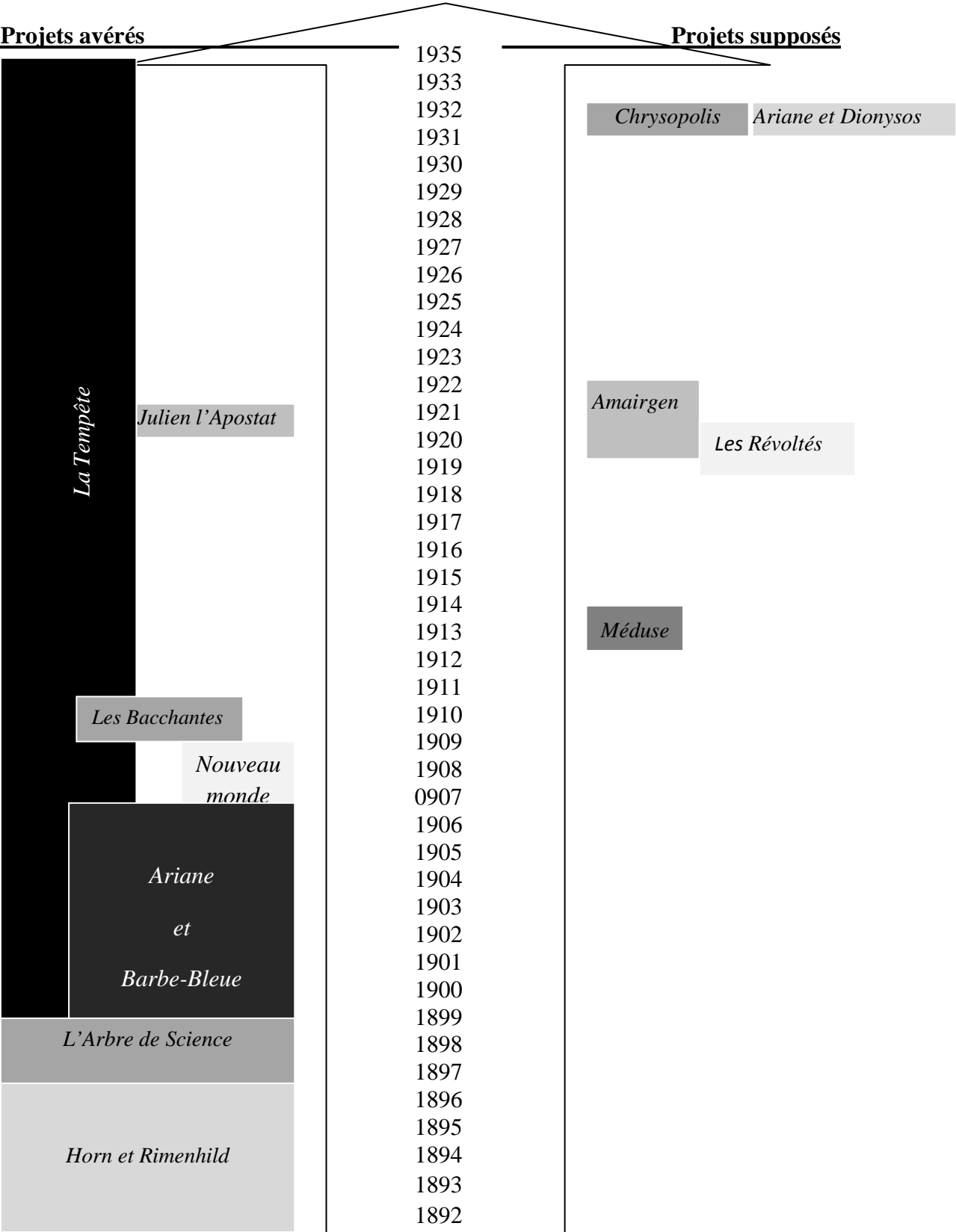
Dates	Noms	États	Sources
[1919-1921]	<i>Le Sanctuaire</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
1919	<i>La Feste de l'Asne</i>	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
1919	<i>Histoire du fondeur qui reforge les hommes</i>	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet).
1919	<i>Les Successeurs</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 3 feuillets).
[1919-1920]	<i>Les Colonisateurs</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
[1919-1920]	<i>Le Rameau d'Or</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
[1919-1923 ou 1927]	<i>L'Empereur orgueilleux</i>	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet) ; [Calepin 2], [1923 ou 1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,2), (1 feuillet).
[1924-1926]	<i>Iphigénie</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 3], [1924-1926], B.n.F., Musique, W.51 (98,3), (ca. 2 feuillets).
[1927]	[<i>Un acte saltimbanque ou bouffon</i>]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,4), (ca. 2 feuillets).
[1927]	<i>Le Vœu du Sépulcre</i>	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,4), (1 feuillet).
1928	<i>Les Navigateurs</i>	Scénario et dialogues	DUKAS, P., [Calepin 4], [1928-1929], B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 3 feuillets).
[1932]	<i>L'Ile mystérieuse</i>	Scénario et dialogues	DUKAS, P., [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (ca. 3 feuillets).
[1932]	<i>Les Danaïdes</i>	Scénario	DUKAS, P., [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (ca. 3 feuillets).
[1932]	<i>Les Ciseaux d'Atropos</i>	Notes	DUKAS, P., [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (1 feuillet).

¹⁵ Cf. Tableau 3, ci-dessous.

1.3. Chronologie

Les projets avérés et supposés constituent l'essentiel de notre travail. Le schéma suivant offre une vue chronologique de l'ensemble de ces travaux.

Schéma 1 : Chronologie des projets



1.4. Les états d'élaborations

Les trois premiers tableaux et le schéma mettent en évidence le grand nombre d'essais lyriques et de sujets allant de 1892 à la mort du compositeur. La durée des projets est très variable, selon les périodes et d'après ce que nous connaissons ; certaines sont très prolifiques, comme celle après la création d'*Ariane et Barbe-Bleue* qui est occupée par trois projets ou encore les années 1919-1921 qui regorgent de scénarii. Mais tous ces projets n'évoluent pas de la même manière et ne suivent pas un processus de développement commun, ainsi que le montre le tableau 4 :

Tableau 4 : Relevé synoptique de l'état d'élaboration des projets

Projets	Idee générale	Décors	Personnages	Dialogues	Action précise	Esquisses musicales
<i>Horn et Rimenhild</i>						
<i>L'Arbre de Science</i>						
<i>Le Nouveau Monde</i>						
<i>Les Bacchantes</i>						
<i>Méduse</i>						
<i>La Tempête</i>						
<i>Les Révoltés</i>						
<i>Le Sanctuaire</i>						
<i>Aimargen</i>						
<i>La Feste de l'Asne</i>						
<i>Histoire du fondeur</i>						
<i>Les Successeurs</i>						
<i>Les Colonisateurs</i>						
<i>Le Rameau d'Or</i>						
<i>L'Empereur orgueilleux</i>						
<i>Un acte saltimbanque</i>						
<i>Le Vœu du Sépulcre</i>						
<i>Les Navigateurs</i>						
<i>Ariane et Dionysos</i>						
<i>L'île mystérieuse</i>						
<i>Chrysopolis</i>						
<i>Les Ciseaux d'Atropos</i>						

2. L'art total

L'union recherchée de la poésie et de la musique dans l'opéra français à la fin du XIX^e siècle se manifeste de façon évidente à travers la volonté de certains compositeurs d'écrire eux-mêmes leur livret à l'instar de Wagner, tel Vincent d'Indy avec *Fervaal* et *L'Étranger*, Gustave Charpentier avec *Louise* et *Julien*, Ernest Chausson pour *Le Roi Arthus*, ou encore Albéric Magnard avec *Yolande*, *Guerçœur* et *Bérénice*. Si nombre de musiciens continuent de préférer la collaboration, ils ne renoncent pas pour autant à l'unité musicale et poétique et adoptent les principes engendrés par l'art total. Les actes ne sont plus divisés en scènes et la continuité est assurée par l'emploi de leitmotifs ou de motifs de rappel. Parmi les œuvres relevant de cette conception figure *Ariane et Barbe-Bleue*.

2.1. Fusion ? Carrefour ? Point de rencontre entre les arts

Le compositeur-librettiste

Dans l'ensemble de son œuvre critique, Dukas a toujours ménagé une ambiguïté quant à ses convictions sur le compositeur-librettiste. D'un côté, ses opinions semblent défendre cette démarche : il rejette massivement les adaptations de drames ou de romans indépendants¹⁶, il critique sévèrement le travail des librettistes, les canevas traditionnels d'opéras¹⁷ ou l'excès de lyrisme de Mendès¹⁸, en affirmant que pour lui, « le drame lyrique doit naître d'une pensée toute musicale [...] »¹⁹. D'un autre côté, il n'a jamais écrit que le compositeur doit être son propre librettiste. L'idée maîtresse de Dukas tient à la racine musicale de l'œuvre : ainsi *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Prométhée* et *Pénélope* de Fauré représentent des exemples de drames vivant par la musique et relevant d'une autre démarche, ce qui ne les empêchent pas d'être des chefs-d'œuvre. Bien que préférable, l'approche du compositeur-librettiste n'est pas restrictive.

S'il a de nombreuses fois exprimé ses convictions sur le rapport entre la musique et la poésie, il n'a jamais théorisé de « méthode », estimant que chaque artiste doit créer selon sa « propre vérité »²⁰, et qu'aucune doctrine ne peut prétendre fixer de loi universelle.

¹⁶ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *La musique et la littérature*, Les questions d'adaptation, p. 104-107.

¹⁷ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Le libretto : canevas ordinaire d'opéras*, p. 112-114.

¹⁸ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *La musique et la littérature*, Lyrisme verbal et lyrisme musical : les livrets de Catulle Mendès, p. 110-112.

¹⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 89.

²⁰ DUKAS, Paul, « *Pénélope* de Fauré », art. cit., p. 645.

En s'efforçant d'énoncer des vérités générales et théoriques, Dukas laisse entendre que sa vérité personnelle en tant que compositeur est plus proche de celle du compositeur-librettiste que de la collaboration. En effet, Dukas est hanté par la volonté de créer en tant que compositeur-librettiste. Dès son premier projet, il est confronté à l'obstacle de l'équilibre des arts. Persuadé que c'est à la musique, en épousant le poème, de faire naître le drame, il abandonne son premier projet, *Horn et Rimenhild*, en s'apercevant « que les développements de l'œuvre étaient plus littéraires que musicaux²¹ ».

Musique et poésie : à la recherche d'une vérité

Durant les années qui suivent la création d'*Ariane et Barbe-Bleue*, l'inspiration de Dukas est abondante et dispersée, favorisée par de nombreux conseils et sollicitations. Plusieurs projets se superposent : *Le Nouveau Monde*, *Les Bacchantes* et probablement *La Tempête*.

Les informations les plus précises concernant *Le Nouveau Monde* proviennent de sources secondaires, à savoir les souvenirs d'Édouard Dujardin et de Robert Brussel évoqués dans le numéro spécial de *La Revue Musicale* de 1936, soit presque trois décennies plus tard. Les quelques mots de Dujardin sont très vagues : « Les premiers temps, il fut surtout question entre nous de l'opéra qui devait succéder à *Ariane* [...]. Il songea quelque temps à un sujet entièrement de lui (deux frères, deux navigateurs, Renaissance italienne...)»²².

Ces propos sont corroborés et éclaircis par Brussel, dont l'article rapporte le projet d'« un drame musical dont le poème, de sa composition, se déroulait à Gènes à l'époque de la Renaissance²³ ». Il précise d'ailleurs posséder « une courte page de la scène où le jeune conquistador se présente, à son retour, devant son père, et évoque, dans un langage d'un merveilleux éclat, ses prodigieuses aventures²⁴ ». Il se souvient que Dukas travaillait encore à cet ouvrage pendant l'été 1910. Il évoque également à ce sujet le témoignage d'un ami : « En 1908 il me faisait assister chaque semaine aux progrès de sa composition. Le titre provisoire

²¹ « La même année [1892], je terminai le poème d'un drame lyrique en trois actes *Horn et Rimenhild*, mais je n'en poussai pas la musique plus loin que le premier acte, m'apercevant trop tard que les développements de l'œuvre étaient plus littéraires que musicaux ». DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert en vue de la publication de sa biographie dans le dictionnaire d'Hugo Riemann (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 30.

²² DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », « Paul Dukas », Numéro spécial de *La Revue Musicale* (mai-juin 1936), op. cit., p. 58.

²³ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », art. cit., p. 25.

²⁴ *Ibid.*

était : *Le Nouveau Monde*. Je me souviens de l'opposition de deux frères : l'aventurier et l'homme intérieur. Et leur mère admirable²⁵ ».

Ces témoignages s'accordent sur une chronologie de 1908²⁶ à 1910, c'est donc probablement à ce projet que Dukas fait allusion dans une lettre à Albert Carré le 30 mai 1910, alors qu'il est question de la reprise d'*Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra-Comique :

Puis-je espérer que vous accorderez ce mois-ci à *Ariane* les quelques soirées qui la conduirait à la 30^e ? Je ne vous ai guère importuné, depuis deux ans, au sujet de cet ouvrage... mais ce serait pour moi un si grand encouragement à terminer celui auquel je travaille en ce moment²⁷ !...

Le Nouveau Monde est vraisemblablement le premier projet lyrique entrepris après *Ariane et Barbe-Bleue*, et déjà le troisième livret qu'il compose. Il n'existe aucune source directe de Dukas mentionnant clairement son travail sur *Le Nouveau Monde*.

Puis nous avons trace d'un projet de drame lyrique durant l'été 1911, pour lequel Dukas compose poème et musique sans préciser le titre ou le sujet. Les commentateurs précédemment cités déterminent la chronologie du *Nouveau Monde* entre 1908 et 1910, est-il pour autant abandonné l'année suivante ? Cette chronologie est-elle fiable ? Il est vrai que de 1909 à l'hiver 1910-1911, Dukas compose *La Péri*. Bien qu'il soit avéré qu'en 1911, Dukas travaille seul sur son projet, nous ne pouvons affirmer malgré de fortes présomptions que ce soit le *Nouveau Monde*, ni exclure qu'il s'agisse de *La Tempête* d'après Shakespeare, ou encore d'un autre projet non répertorié. En août 1911, c'est dans une lettre à Édouard Dujardin, alors à Bayreuth, que Dukas évoque ce projet :

Car c'était bien le plus rude assaut que peut subir en vous le souvenir d'*Ariane* que cette confrontation avec des impressions pareilles ! Si mon enfant ne vous a pas paru rachitique et bossue à côté de Brunehilde et de Sieglinde c'est merveille. Et si vous trouvez que décidément elle me ressemble plus qu'à son père Maeterlinck c'est une grande promesse, pour sa sœur que j'entends mettre au monde tout seul ! Oui je crois que cette fois ce sera mieux ; en tout cas plus tragique au sens étymologique [*sic*] du mot. Car la musique si belle soit-elle, et je suis loin de croire la mienne parfaite, ne suffit pas. Il faut le drame, le vrai, complet et

²⁵ *Ibid.*

²⁶ C'est peut-être *Le Nouveau Monde* que Dukas évoque dans une lettre à Poujaud le 12 août 1908 : « [Je] suis seul tout le jour et lis et me promène en méditant, puis je fixe (ou j'essaye de fixer le résultat). Vous verrez peut-être cela au retour ». DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (12 août 1908), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

²⁷ DUKAS, Paul, l.a.s. à Albert Carré (30 mai 1910) Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, f. 1068.

organique pour que la musique s'y joigne sans fissure ; autrement c'est une juxtaposition ou une transposition qui transfigure tant bien que mal la petite histoire. Et ce n'est pas le drame. Vous l'avez toujours dit et vous avez raison²⁸.

En évoquant le sens étymologique du tragique, Dukas renvoie directement à l'essence musicale de la tragédie, signifiant « chant de bouc ». Il suit la démarche wagnérienne du retour au modèle grec théorisé dans *L'œuvre d'art de l'avenir* et dans *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche sans qu'il n'y ait chez Dukas de visée sociale²⁹. L'idée générale de l'inspiration musicale du drame lyrique reste inchangée, mais nous ne pouvons en saisir la nature exacte : cela signifie-t-il une conception très lyrique et musicale de la poésie ou une « brume sonore » comme il le perçoit chez Wagner³⁰ ? En revanche il expose une perception du drame littéraire très modifiée.

Dukas désire joindre « sans fissure³¹ » la musique au drame, créer un tout indissociable ; pour cela il veut un drame « vrai, complet et organique³² », et adhère aux idées de Dujardin concernant ce vrai drame. Lorsque Dukas théorise sa conception du texte au sein du drame musical entre 1892 et 1905, ses idées sont claires, le texte doit être simple afin d'être vivifié par la musique³³ : « l'action idéale est celle qu'on ne peut imaginer privée de musique, ou plutôt que la musique y doit être l'action même [...] »³⁴.

²⁸ DUKAS, Paul, lettre à Édouard Dujardin (29 août 1911), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 83.

²⁹ Dukas admire la portée humaine du drame wagnérien, mais estime qu'il ne peut atteindre de but social compte tenu du comportement du public face à l'œuvre : « une œuvre comme *Parsifal* serait le vrai drame, non pas national, mais universel, si ceux qui assistent à sa représentation pouvaient y voir ce qui s'y trouve en réalité ». (DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *art. cit.*, p. 211). Le public du XIX^e siècle ne perçoit pas la représentation comme le public de l'antiquité face à la tragédie : « La représentation de l'*Orestie* avait pour les Hellènes une toute autre portée que peut avoir pour les Français celle d'une tragédie ou d'un opéra si beaux qu'on les suppose. C'était une chose terriblement sérieuse, vitale, tandis que pour nous le théâtre, si magnifique que soit l'ouvrage représenté, n'est jamais qu'un lieu de distraction, où nous exigeons que pièce et personnages soient aussi différents de nous qu'il est possible. L'acteur n'est plus l'intermédiaire entre le poète et l'assistance. L'assistance est en dehors de la question, la pensée du poète est souvent peu consultée. C'est l'acteur sur qui se concentre tout l'intérêt ». (DUKAS, Paul, « L'Interprétation du drame lyrique », *art. cit.*, p. 211).

³⁰ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, *Genèse poétique et musicale*, p. 42 : « Au moment de la genèse de l'œuvre, [la musique] flottait déjà, comme une sorte de brume sonore, à l'horizon de la pensée du poète et enveloppait de ses harmonies encore vagues la trame scénique à laquelle elle devait s'incorporer. Elle en déterminait les proportions et les rythmes, elle en allongeait ou en abrégait les périodes, elle se *construisait* poétiquement en de lointaines mélodies auxquelles, plus tard, l'art du symphoniste devait donner la précision d'une forme achevée. Elle se construisait enfin en *leitmotiv* ». (DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), *art. cit.*, p. 470-471).

³¹ DUKAS, Paul, lettre à Édouard Dujardin (29 août 1911), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 83.

³² *Ibid.*

³³ Cette idée de simplicité du texte est largement partagée à l'époque, cf. PICARD, Timothée, *L'Art total*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 246.

³⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 89.

Cette idée, adoptée dans *Ariane et Barbe-Bleue*, est sévèrement critiquée par Édouard Dujardin dans un article publié en 1908³⁵. S'il encense la musique de Dukas, il lui reproche d'avoir choisi un « poème inférieur [...] de sentiments faux, de péripéties factices, de psychologie falote [...], une pochade toute de surface³⁶ ». Dujardin défend une idée totalement opposée à celle exprimée par Dukas dans ses articles, celui du drame littéraire complet, se suffisant à lui-même, tel qu'il le perçoit dans les drames wagnériens³⁷. La lettre que nous avons précédemment citée répond aux propos de Dujardin qui concernait *L'Anneau du Nibelung*, *Les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal* :

Voyez-vous, l'éternelle jeunesse de tout cela³⁸, ce sont les drames, tellement beaux qu'ils assureront à l'œuvre, si jamais un jour vient où la musique en semblera fanée, la durée des drames d'Eschyle³⁹.

Selon Dujardin, les poèmes wagnériens sont de véritables exemples :

Car, enfin, si la Walküre est la Walküre, c'est que la Walküre est un drame aussi profond que Shakespeare en a jamais fait [...], le drame de la Walküre, cela, c'est le chef d'œuvre des chefs-d'œuvre ; la preuve, c'est que je m'intéresse à ces bougres-là, Siegmund, Sieglinde, plus qu'à nul de ma connaissance ; je les aime sans musique pour eux-mêmes, - le pur amour, quoi⁴⁰ !

En 1911, Dukas approuve cette théorie avouant que « la musique ne suffit pas », une nouvelle idée du drame à l'opposé de ses travaux dramatiques jusqu'alors entrepris préside sa nouvelle composition.

L'amitié qui lie les deux hommes, leur passion commune pour le drame wagnérien et l'échange de leurs opinions influent visiblement sur le travail de Dukas, que Dujardin ne cesse d'encourager. Durant l'été 1911 ce dernier lui écrit :

Vous êtes en train, maintenant, de faire à votre tour *un drame* ; et vous êtes le seul homme, avec Wagner, à qui le bon Dieu ait donné la possibilité de le faire. Et j'aime à penser quelles vont être vos paroles comme celles que vous m'avez montrées. Vous êtes l'espoir de

³⁵ À cette date, les deux hommes sont déjà amis (cf. DUJARDIN, Édouard, l.a.s. à Paul Dukas, (11 et 21 novembre 1907), B.n.F., Musique, W. 48 (201, 202).

³⁶ DUJARDIN, Édouard, « Le Mouvement symboliste et la musique », *Mercure de France*, LXXII (1^{er} mars 1908), n° 257, p. 21.

³⁷ Cf. PICARD, Timothée, *L'Art total*, op. cit., p. 103-104.

³⁸ Il est ici question du Ring, des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal*.

³⁹ DUJARDIN, Édouard, l.a.s. à Paul Dukas (23 août 1911), B.n.F., Musique, W. 48 (205).

⁴⁰ *Ibid.*

ma vieillesse, vous savez... Wagner, Nietzsche, Dukas, les trois joies de ma vie, - je tâcherai un jour d'expliquer pourquoi et comment⁴¹.

Aux yeux de Dujardin, Dukas est sur le point de concrétiser ce qu'il avait déjà annoncé en 1908 dans le *Mercure de France* :

Je ne m'enorgueillis pas outre mesure d'avoir été l'un des premiers wagnériens de Paris ; mais ce me serait une fierté, après avoir célébré à son début en France la gloire de Wagner, d'être parmi ceux qui auront annoncé celle de son successeur⁴².

Quel qu'ait pu être le projet de l'été 1911, il semble mis de côté dès l'année suivante au profit de *Méduse* puis de *La Tempête*, avant de réapparaître dans la correspondance du compositeur en 1915. Il écrit à Poujaud :

Puisque nous ne sommes pas destinés à nous revoir, au mieux, avant les roses, j'aurais le temps et, j'espère, la possibilité de vous entretenir un peu de ce que je pense actuellement du drame musical en général et de celui que je devine en particulier...toujours à propos du scénario dont je vous avais parlé il y a quatre ans⁴³.

Durant cette période troublée par la guerre, Dukas partage ses pensées avec son ami :

Mes projets sont très modifiés. Mes idées aussi à la suite de réflexions que j'ai pu faire dans le silence musical où j'ai vécu, tandis que je me roulais, par réaction, dans tous les livres de ma « librairie » pour me convaincre de mon existence au milieu de tant d'écroulements.

[...]

Il y a, je crois, progrès et victoire sur les théories wagnériennes extirpées *jusqu'à la racine*. Le point de contact entre la musique et le théâtre me semble devoir être placé ailleurs qu'au carrefour où, jusqu'ici, on avait placé les poteaux indicateurs. Mais c'est une grosse affaire ! Et je n'en viendrais pas à bout sur ce qui reste de papier⁴⁴.

Voici la réponse de Paul Poujaud :

Cher ami,

Vous m'avez écrit une bonne lettre, meilleure encore que toutes celles que j'ai reçues de vous depuis cinq mois et qui m'ont été si précieuses. Vous saviez bien qu'elle me réjouirait ;

⁴¹ *Ibid.*

⁴² DUJARDIN, Édouard, « Le Mouvement symboliste et la musique », *art. cit.*, p. 20.

⁴³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (11 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁴⁴ *Ibid.*

je suis pour la « reprise du travail », selon la rubrique du *Temps* et je n'accepte pas le *moratorium*. Il n'est fait que pour les indigents. [...] je vous redis ma joie quand je vois certains flancs battre spontanément. Je tâche d'être patient, de ne pas sommer mes auteurs de me servir un chef-d'œuvre dans les six mois. Je sais très bien me contenter de ce qu'ils m'ont donné et je ne l'invoque pas comme un droit à un nouveau bienfait. Mais si je sens les pieds de l'enfant, je ne peux m'empêcher de bondir ! Je n'ai pas oublié le projet du « Chateaubriand⁴⁵ » et je sentais tout ce qu'il nous promettait. Je suis profondément heureux de vous voir y revenir. Quant à la forme que vous lui donnerez, je vous avoue qu'elle m'importe assez peu. Vous avez usé de la sonate, de la variation, du poème symphonique, du mythe dramatique, du ballet symphonique... c'était toujours de votre musique et, pour moi, c'est votre musique qui est l'essentiel. Il n'y a heureusement pas de formule définitive. L'opéra italien, l'opéra romantique, le drame musical philosophique sont peut-être morts – *Don Giovanni*, *Freischütz* et *Tristan* sont éternels. La forme est importante pour l'artiste au moment où il la choisit, après il restera toujours la musique, au sens grec du mot, pas au sens divers et étroit que lui donnent Marnold⁴⁶, Debussy, Fauré, Carraud⁴⁷ ou Bellaigue⁴⁸. Je suis donc bien tranquille, faites tout ce que vous voudrez, je crois que vous ne vous tromperez jamais sur votre mode d'expression. N'essayez pas d'ébranler ma foi dans les auteurs, c'est la seule foi instinctive que j'ai jamais eue, mais vous pouvez causer tout de même. Vous êtes sûr de m'intéresser. Pour aujourd'hui, je ne peux qu'approuver votre sentiment moral : c'est en temps de guerre surtout que vous devez travailler. Et je ne suis pas inquiet, ce ne sera pas la *Fille de Roland*⁴⁹, le faux chef-d'œuvre dont on fait un trophée, même après une défaite. Toute l'histoire de l'art depuis les Grecs, les Italiens, les Allemands jusqu'à nos peintres français modernes, nous prouve que les plus belles œuvres ont été créées... au plus fort de l'Inquisition⁵⁰.

La relation entre la musique et la poésie est visiblement toujours au cœur de ses réflexions. Dans sa lettre suivante, Dukas éclaircit ses conceptions :

Il n'y a pas de drame musical au sens où, jusqu'ici, ces mots ont été compris, c'est-à-dire de drame exprimé par la musique. Il n'y a, il ne peut y avoir, depuis qu'avec Beethoven la musique symphonique est entrée dans la musique dramatique, par le wagnérisme, malgré Saint-Saëns, il ne peut y avoir qu'un *monologue* du musicien en présence d'un drame. Avouez que si d'Indy n'était pas l'unique personnage de *Saint Christophe* comme Mozart est l'unique

⁴⁵ Nom du restaurant dans lequel les deux amis se retrouvaient à cette époque.

⁴⁶ MARNOLD, Jean, (1859-1935), critique musical, cofondateur du *Mercure Musical*.

⁴⁷ CARAUD, Gaston, (1864-1920), compositeur et critique musical à *La Liberté*.

⁴⁸ BELLAIGUE, Camille, (1858-1930), critique musical à la *Revue des deux mondes*, auteur de biographies de Mendelssohn, Gounod, Bizet, Verdi et Mozart.

⁴⁹ *La Fille de Roland*, tragédie musicale en quatre actes d'après un livret d'Henri Bornier et de Paul Ferrier, mis en musique par Henri Rabaud, créée à l'Opéra-Comique le 16 mars 1904.

⁵⁰ POUJAUD, Paul, l.a.s. à Paul Dukas (17 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

personnage de *Don Juan*, personne au monde ne pourrait entendre une scène de ces deux pièces.

[...] c'est petit à petit que j'ai découvert, pour moi, la clef du problème. La musique n'est pas la voix du drame : elle est la voix du musicien, la récitation sonore des sentiments que lui fait éprouver à lui, le drame dont il est le principal *interprète*, avant tous les autres. De là, l'absurdité du principe qui veut que le poème soit conçu lyriquement et la musique dramatiquement. Le contraire serait plus près de la vérité théâtrale, j'entends celle de Shakespeare et de Racine, dont les pièces sont précisément dramatiques dans la conception et lyriques dans l'exécution. Mais il y a la musique, il y a eu l'opéra et il en est resté quand même quelque chose. Les musiciens ont voulu être dramaturges et, comme nous l'avons dit, mettre d'avance dans leurs poèmes tout ce qu'ils mettront dans leur musique. Tout cela n'a pas contribué à débrouiller les choses...Je ne me flatte pas de les tirer au clair⁵¹.

C'est toujours la vision d'un ensemble dramatique réunissant poésie, musique et théâtre qui préoccupe Dukas ainsi que la place et l'expression de chacun des arts. Chaque art a sa vertu propre au sein du drame musical, la musique ne fusionne pas avec la poésie pour créer le drame. La musique est une interprétation du drame, sous forme lyrique, opéré par le musicien et ne peut pas être dramatique. Le but recherché est le même qu'en 1911 : le vrai drame. L'échange d'attribut entre les arts visant à les fondre tous deux dans le drame est une erreur. Dukas critique ici le courant symboliste contemporain né de l'héritage wagnérien, à la recherche « d'un langage aussi éthéré que des sons, [et] une musique signifiante⁵² » contraire selon lui à la vérité dramatique. Mais Dukas ne renonce pas à l'idée d'une œuvre complète, il recherche la vérité dramatique, une vérité de l'ensemble.

Ses calepins de notes témoignent de ses réflexions, en 1921, à la recherche d'une cohérence d'ensemble et surtout d'une théorie définitive :

N'y a-t-il pas incompatibilité entre la musique et le drame *logique* au point qu'il faille exclure toute possibilité d'un drame en musique agissant comme un drame.

Et il s'agit d'abord et avant tout, *musicalement*, ce drame ne relève-t-il pas de la logique musicale d'abord et de l'expression musicale avant elle ? De sorte qu'on peut soutenir une fois écoutées toutes les formes d'adaptations musicales d'un drame indépendant ou d'une comédie même qu'il ne reste en somme que de la légende en action, une sorte d'oratorio costumé ! mais pas de drame ni de comédie⁵³.

⁵¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (28 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁵² LECLER, Éric, *L'Opéra symboliste*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 19.

⁵³ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1921], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 41-42.

Cette pensée vient tout d'abord compléter l'opinion précédemment avancée : si le drame doit être dramatique et la musique lyrique, la cohérence de l'ensemble ne peut être assurée que par la logique musicale de la démarche. Dukas distingue ainsi chaque art proprement dit et la direction qu'ils doivent suivre au sein du drame lyrique. En revanche l'illustration de son propos par une théorie mainte fois réitérée dans ses articles à savoir le rejet d'une œuvre indépendante lui donne un aspect d'auto-persuasion. Cette négation répétée est aussi le signe de l'ambiguïté du compositeur face à l'adaptation : en effet, 1921 est l'année où il se montre intéressé par une collaboration avec George de Porto-Riche⁵⁴.

Certaines de ses convictions ne se démentiront jamais, la conception d'abord musicale du drame lyrique et la coopération commune des arts, mais les questionnements aussi. Il expose en 1915, deux problèmes dont l'ombre plane sur les critiques : les questions du lyrique et du dramatique au sein du drame musical et l'idée sous-jacente du problème théâtral lié à la vérité dans le drame lyrique, au « drame en musique agissant comme un drame⁵⁵ ».

2.2. Un sujet lyrique ou dramatique

D'après le témoignage de Robert Brussel paru en 1936, *Le Sang de Méduse* ou *Méduse* est un projet de « poème chorégraphique [...] inspiré par le mythe de Persée et qu'il voulait réaliser, pour la partie décorative, avec le concours de René Piot⁵⁶ ». Propos qu'il émettait en citant un « amical correspondant » anonyme : « J'ai entendu aussi Dukas me parler du ballet sur le mythe de Persée, conçu dans son voyage en Italie, *Méduse*. C'était déjà du Valéry. Il rêvait d'une sorte d'email translucide, éblouissant ».

Avant d'abandonner le projet, il avait envisagé un ballet, tel qu'il est stipulé sur le contrat signé entre Dukas et Durand le 30 décembre 1913⁵⁷. *Méduse* devrait alors ne pas être mentionnée dans cette étude, mais ses manuscrits apportent un éclairage différent. Quatre cahiers conservés à la bibliothèque musicale de l'Université Yale semblent montrer une évolution du projet du genre lyrique au genre chorégraphique. Le premier est une ébauche de dialogues, concrétisée dans le suivant. Ce deuxième manuscrit se compose de trois scènes : la

⁵⁴ Cf. *infra*, II^e partie : Les projets avortés, 2.5. Les collaborations ou la contradiction, *Julien L'Apostat*, p. 281-283.

⁵⁵ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919-1921], *op. cit.*, p. 41-42.

⁵⁶ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 345.

⁵⁷ DUKAS, Paul ; DURAND, Jacques, [Contrat pour l'œuvre théâtrale intitulée *Méduse*], (30 décembre 1913), B.n.F., Musique, W- 50 (52).

première située « dans la grotte. [au] crépuscule, bruits de flot puis bruit de pas qui se rapprochent⁵⁸ », met en scène les trois gorgones, Méduse sentant s'approcher Persée, son « bien aimé ». La scène suivante est une transition avec un « chœur des Harpyies [*sic*], sur un roc » et un « chant de Méduse » de l'amour et de la mort. La troisième scène voit l'entrée de Persée, un instant troublé par la beauté de Méduse, il ne faillit pas et lui tranche la tête, pourtant elle vit encore et lui réclame un baiser qu'il lui donne en se liant à elle. Cette scène est ponctuée par un oracle : soit Dukas inscrit juste « l'oracle » indiquant sa présence sans en préciser les dires, soit lui fait dire « Vivante et morte redoutable... » L'oracle, en tant que prédiction est aussi évoqué dans les dialogues, dès l'arrivée de Persée, scène 3 :

Arrière, vipères. Je suis le messenger.
Et vous savez l'oracle. Or, celle que je cherche
Doit mourir aujourd'hui, pour le décret fatal⁵⁹.

Il est également évoqué par les Harpyes : « Il a frappé, ainsi qu'il est écrit ».
L'oracle a aussi prédit l'amour des protagonistes :

Je ne suis plus vivante et je ne suis pas morte,
Hâte-toi, bien aimé !
Car l'oracle a permis notre tendre hyménée⁶⁰.

Le mythe de Méduse et Persée reprend les éléments essentiels de la tragédie antique : des personnages hors du commun, un destin tragique, la fatalité tout en se questionnant sur la liberté.

Tous les personnages évoquent la fatalité du destin de Méduse. La Gorgone :

Elle a parlé de mort
Elle peut mourir et le destin est écrit
Qu'elle mourra un jour⁶¹.

Persée : « Puis-je obéir à la loi sans pitié
Des Dieux cruels⁶² ? »

⁵⁸ DUKAS, Paul, [livret de *Méduse*], 1912-1913, New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512c., f. 1.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 2.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 6.

⁶¹ *Ibid.*, f. 2.

⁶² *Ibid.*, f. 5.

Scène I.

Dans la grotte. Crépuscule, bruit du flot
puis bruit de pas qui se rapprochent.

1^{re} Gorgone : Que la mer à ce soir
Des voix de colère !
Notre pale soleil glacé
S'est abaissé bien vite !

2^e Gorgone ? Et les ^{harpies} ~~sirenes~~ criaient
Comme avant l'orage.
J'ai peur, faites moi place
Au fond, tout au fond de la grotte.

1^{re} et 2^e Gorgone
Ensemble. Nous avons peur, Méduse
Cède nous ton lit.
Toujours dormir du gémir !
A ton tour va veiller à la porte
N'es-tu pas maudite aussi
Maudite à jamais ?

Quel mal nouveau
Les dieux vont-ils nous faire ?
Même à leur pouvoir
Nous les insultons en sifflant.
Et nos bras d'airain
Sont tendus vers eux

Tu ne repousses pas
Chacune fatiguée.
Quoi ! Ta main brûlante !
Des pleurs sur ton visage !

Misc.
Ms.
512c

I DUKAS, Paul, [livret de Méduse],

(1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512c., f. 1.

Les deux Gorgones et les Harpyies [sic] :

Le sang jailli

Hélas

Maudits les Dieux

Hélas

Et la Fatalité⁶³.

Enfin Méduse : « je m'endors apaisée, le destin s'accomplit ». Pour autant, la pièce de Dukas n'oublie pas la malédiction :

Les Gorgones s'adressant à Méduse lors de la première scène :

À ton tour de veiller à la porte

N'es-tu pas maudite aussi

Maudite à jamais⁶⁴.

Plus loin,

Lève-toi, maudite comme nous

Maudite à jamais⁶⁵.

La malédiction et la fatalité se referment par la liberté retrouvée dans l'amour au-delà de la mort, ainsi que le chante le chœur des Harpyes, dernières répliques de l'intrigue :

Prodige nonpareil ! En cette grotte, Éros est descendu. Un baiser, un long baiser, un seul. Éros est maître des Dieux même et tout obéit à sa loi. Le désir règne en maître. Invoquons son nom qui fléchit notre rudesse. Éros. Éros, o souverain libérateur⁶⁶ !

Le manuscrit se prolonge sur quatre pages qui pourraient être les mots du chœur de la tragédie grecque par leur caractère prédicateur, ce chœur qui avertit le spectateur que l'action se déroule sur un autre plan que celui qui lui est présenté. Les paragraphes sont numérotés et ordonnés mais non reliés à l'intrigue dialoguée qui précède.

Le chœur s'adresse tout d'abord à Méduse :

Celui qui ne t'a pas vue en face a senti tressaillir sa chair quand ta paupière s'est fermée ; et le sourire reconnaissant de tes lèvres bleues a suspendu sa force superbe mieux qu'un de tes regards. Il t'aime. [...]⁶⁷.

⁶³ *Ibid.*, f. 5.

⁶⁴ *Ibid.*, f. 1.

⁶⁵ *Ibid.*, f. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, f. 7.

7

Celui qui ne t'a pas vue en face a senti tressaillir sa
chair quand ta paupière s'est fermée; et le sourire reconnais-
sant de tes lèvres bleues a suspendu sa force superbe mieux
qu'un de tes regards. Il t'aime.

Devant ton simulacre, Persée fuit sans trêve. L'image
de son amante le suit; son haleine parfumée l'enivre; un
souffle sort de tes narines; un pli triste et doux repose aux
coins de ta bouche de cire. Il t'aimera toujours.

Voluptueuse, invisible, tu l'es vengée de Persée l'Argien.
Il erre dans la démence; il a tué sa chère Méduse; et parce-
qu'il l'a tuée, il l'aime; il va, il pleure; il voudrait que
son cœur s'arrêtât de battre aussi.

A

Prends garde, Homme, à l'histoire de Persée; car, en vérité,
celle qu'on appelle Méduse, c'est ^{qu'on la nomme} Illusion. ^{aujourd'hui} Sans doute, elle
est perverse, puisque les serpents lui font une couronne; mais
~~lorsque l'homme l'a tuée, il a perie son propre cœur.~~ Celle
là est ~~à la fois~~ une femme aussi tendre que la plus douce des
femmes; mais on ne peut la regarder en face

2 Chœur de la tragédie ?

DUKAS, Paul, [livret de Méduse],

(1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512c., f. 7.

⁶⁷ Ibid.

Puis au spectateur :

Prends garde, Homme, à l'histoire de Persée ; car, en vérité, celle qu'on appelait Méduse, c'est Illusion qu'on la nomme aujourd'hui.

[...]

Toi-même et moi-même peut-être nous serons chargés par une voix supérieure de tuer notre illusion. Car chacun à la sienne. C'est pourquoi je te préviens [...].

En effet, vois-tu, l'homme tue souvent l'Illusion délicieuse ; il la sacrifie sans pitié, croyant obéir à l'ordre des grands Dieux qui régissent son esprit.

Lorsque l'homme a tué sa Méduse, il a percé son propre cœur. [..]

Désire-la donc, et résigne-toi à ne jamais la voir. [...]

Autrefois dit-on, Méduse fut bonne. L'Illusion se penchait vers les mortels et les baisait au front. Et c'est justement parce qu'elle était trop belle que les Dieux l'ont ainsi [condamnée] à la solitude et lui ont marchandé la mort⁶⁸.

Ces lignes font aussi figure d'exégèse du mythe. Elles éclairent le sens figuré du drame, dans lequel l'homme, le spectateur peut / doit se reconnaître. Le mythe de Méduse et Persée serait donc le biais par lequel Dukas aurait choisi de partager une réflexion sur l'illusion.

Les deux derniers cahiers sont quant à eux clairement des scénarii de ballet. Dukas y évoque les mouvements des corps, les danses « gracieuse⁶⁹ », « harmonieuse⁷⁰ » ou « enflammée⁷¹ ». Le troisième dont les dates sont précisées : « Florence, Octobre 1912 - Paris, Décembre 1913 », présente une version définitive de la pièce que le dernier reprend en version dactylographiée avec au préalable une description du décor.

Toutefois une autre hypothèse vraisemblable doit être mentionnée, celle du ballet avec chœurs car, peu de temps avant le début de la composition de *Méduse* ont été créés le 8 juin 1912 *Daphnis et Chloé* de Ravel, une symphonie chorégraphique pour orchestre et chœur puis le 30 septembre de la même année, *Les Bacchantes* de Bruneau, un ballet chanté.

Notons qu'il est possible que le projet de *Méduse* ait été influencé par le recueil de poésie publié en 1905 par Sébastien Charles Leconte sous le titre *Le Sang de Méduse* inspiré de la mythologie grecque⁷². Le texte consacré à Méduse évoque le regard troublé de Persée devant la beauté de Méduse alors qu'il vient de lui trancher la tête. Idée que l'on retrouve dans le livret de Dukas. À notre connaissance, le poème de Leconte est le seul récit dans lequel Persée est attendri par la gorgone.

⁶⁸ *Ibid.*, f. 8.

⁶⁹ DUKAS, Paul, [scénario de *Méduse*], 1912-1913, New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512b, f. IV.

⁷⁰ *Ibid.*, f. VI.

⁷¹ *Ibid.*, f. XII.

⁷² LECONTE, Sébastien Charles, *Le Sang de Méduse*, Paris : Mercure de France, 1905, p. 43-46.

Les deux premiers manuscrits ne prouvent catégoriquement que *Méduse* fut d'abord un projet lyrique. Mais la présence de dialogues interroge inévitablement en ce sens. S'il est possible que Dukas ait pu avoir besoin d'écrire des dialogues pour ensuite reformuler une action en vue d'un ballet, cette hypothèse n'est pas probante, car la version dialoguée diffère de la version romancée, comme le retrace le tableau suivant :

Tableau 5 : comparaison des deux scénarii

	Particularités de la version dialoguée	Particularités de la version ballet	Points communs
Personnages	- Oracle	- Pallas - Éros - Suivants et Suivantes d'Éros - Antéros - Suivants et Suivantes d'Antéros - Andromède	-Méduse - Sthéno - Euryale - Persée - Harpyes
Action			Ouverture : grotte des Gorgones : Euryale et Sthéno sont présents
		Danse des Suivants et Suivantes d'Éros et marche funèbre des Suivants et Suivantes d'Antéros, que Méduse tente tour à tour d'intégrer	
	Méduse attend l'amour et la mort, la délivrance apportée par « son bien aimé »	Méduse tente de danser avec la troupe d'Éros, invoque le Dieu Elle aperçoit une lueur et sent s'approcher la délivrance	
			Arrivée de Persée, surpris par la beauté de Méduse
	Persée reconnaît rapidement Méduse	Persée ne reconnaît pas immédiatement Méduse	
	Il hésite peu	Il hésite beaucoup, comme hypnotisé par la beauté de Méduse	
		Intervention de Pallas, elle montre Andromède à Persée et lui rappelle son devoir, Persée redevient impassible et indifférent à Méduse	
			Persée coupe la tête de Méduse
	Il l'embrasse, se liant éternellement à Méduse Dialogues Évocation d'Éros par le chœur des Harpyes	Il repart avec la tête	

Le ballet présente une introduction mettant en scène, Éros et Antéros⁷³, chacun avec une troupe de suivant ainsi que Pallas⁷⁴ et Andromède, qui n'apparaissent pas dans la première version. Les deux fins s'opposent : dans la version dialoguée, Méduse est décapitée, fatalité implacable et divine de la tragédie antique. Mais Persée l'a fait par amour pour elle : il emmène sa tête pour que jamais ils ne soient séparés. Dans la version ballet, Persée retrouve ses esprits et son devoir par l'intervention de Pallas, c'est avec détermination et indifférence à l'égard de Méduse qu'il lui tranche la tête. D'un côté le chœur des Harpyes exalte l'amour, de l'autre, apeurées, les Gorgones se recueillent devant le corps sans vie de leur sœur.

Le sujet dialogué de *Méduse* présente un conflit exclusivement intérieur : celui de Thésée devant obéir aux Dieux et accomplir le destin fatal de Méduse. L'opposition dramatique que réclame la scène lyrique se joue dans le cœur de Thésée. Peut-on alors considérer ce sujet comme dramatique ?

Les notions de sujets lyrique ou dramatique ont été abordées par Dukas dans ses articles. Par définition le lyrisme se rapporte à l'expression des émotions, alors que le domaine du dramatique s'il met en scène des situations émouvantes, voire pathétiques, nécessite également l'exposition d'un conflit. Ainsi un sujet dramatique peut également être lyrique, contrairement au sujet lyrique qui n'est pas nécessairement dramatique.

Selon les théories de Dukas, le drame musical doit évidemment être dramatique et lyrique, mais tous les sujets ne s'y prêtent pas automatiquement. Lorsqu'il commente *Deidamie* de Maréchal en 1893, il juge que le « poétique tableau de la jeunesse d'Achille, caché par sa mère Thétis parmi les filles du roi Lycomède et reconnu par Ulysse qui l'entraîne aux plaines meurtrières de la Troade⁷⁵ » est un sujet de « nature plus lyrique que dramatique⁷⁶ » si bien que le librettiste - Édouard Noël - à vouloir trop le dramatiser l'a dénaturé. Il formule une remarque similaire à propos de *Titania* de Georges Hüe, le mythe d'Obéron, roi des Fées et de sa femme Titania n'est « pas dramatique du tout, encore qu'il le soit trop et, sans doute, parce qu'il veut trop l'être. Ce dont le lyrisme, qui seul importait en un sujet pareil se ressent fâcheusement⁷⁷ ».

Ces deux œuvres sont lyriques et non dramatiques, leur adaptation au drame musical est un échec. Contrairement au sujet de *La Walkyrie* qui est dramatique tout en se rehaussant

⁷³ Antéros est le frère d'Éros, représente la résistance à l'amour (cf. DECHARME, Paul, *La Mythologie de la Grèce antique*, Paris : Garnier Frères, 5/1886, p. 211), il est également le vengeur de l'amour (cf. PAUSANIAS, *Les Descriptions de la Grèce*, Livre 1 *L'Attique*, chapitre 30, « Éros et Antéros »).

⁷⁴ Autre nom d'Athéna.

⁷⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Deidamie* de Maréchal] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVII (7 octobre 1893), n° 72, p. 144.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 144-145.

⁷⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Titania* de Georges Hüe] », *art. cit.*, p. 36.

jusqu'au lyrisme et formant un tout magnifié par la musique, « ce développement musical va de la simple exposition des thèmes caractéristiques jusqu'à leur fusion dans le courant symphonique proprement dit, suivant que l'action se tient au niveau dramatique moyen ou qu'elle s'exhausse jusqu'au pur lyrisme⁷⁸ ».

Le drame de Wagner ne constitue pas une exception comme le prouve *Pénélope* de Fauré, chef-d'œuvre dans lequel, rappelons-nous, selon Dukas, le lyrisme épouse le drame : « toute l'action se fond dans le lyrisme pur, s'y spécialise et s'y transfigure⁷⁹ ». Le sujet du drame lyrique doit être à la fois dramatique et lyrique, si le lyrisme semble surpasser le drame, il ne saurait s'y substituer.

Le conflit que l'on observe dans *Méduse*, le drame de Thésée, nous apparaît relever du domaine lyrique : il n'est ici question que des émotions du héros. Le rapport entre le lyrisme et le drame de ce sujet peut être une explication, bien que non restrictive, de la mutation du genre lyrique au genre chorégraphique.

2.3. Le problème permanent de l'aspect théâtral

De l'intégralité de son travail critique jaillit le rejet de Dukas pour les opéras trop théâtraux, les arguments évoqués sont sans équivoque⁸⁰. Du reste, il affirme que ces œuvres ne sont théâtrales que dans l'unique but de plaire au plus grand nombre. Il s'agit d'œuvres sans portée ni musicale, ni humaine, guère plus que des divertissements au succès immédiat, rien qui puisse se rapporter à l'Art, que devrait viser tout artiste. L'art théâtral domine le genre de l'opéra, et non celui du drame lyrique. La théorie de Dukas selon laquelle la musique doit tout engendrer dans le drame musical ne peut admettre la prédominance théâtrale.

Pourtant le drame musical se doit d'avoir une représentation scénique. Les réflexions du compositeur à ce sujet s'ancrent sur une idée clairement définie : « Si le théâtre va, l'art ne va pas ». Cette conviction, Dukas l'a exposée en conclusion d'une lettre adressée à Robert Brussel en 1914, dans laquelle il développe ses opinions sur l'épineuse question du théâtre. Il y distingue d'une part les œuvres théâtrales :

⁷⁸ DUKAS, Paul, « *La Valkyrie* », *La Revue Hebdomadaire* (mai 1893), *art. cit.*, p. 112, *cf. supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 44.

⁷⁹ DUKAS, Paul, « *Pénélope de Fauré* », *art. cit.*, p. 644-647, *cf. supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.3. *Prométhée et Pénélope* de Fauré, *Pénélope : le chef d'œuvre*, p. 185.

⁸⁰ *Cf. supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *L'opéra : une musique de théâtre*, p. 114-118 ; 5.6. Le Vérisme, p. 169-175.

Mon idée de la relativité du théâtre n'est pas totalement ce que vous semblez croire. Cette relativité implique surtout les rapports d'une création X et d'un public Z. Le Théâtre, en pratique, est une cérémonie, une exhibition dont toutes les phases, dans les œuvres bien conçues pour ce but pratique, sont accordées en vue d'un certain *effet* à produire, effet dont les gradations sont ménagées pour atteindre un point culminant qui marque à la fois le suprême degré d'intensité d'émotion dont l'acteur a jugé le public susceptible et le maximum d'effet que les acteurs – qui ne sont en l'espèce que des représentants du public ainsi que *l'auteur lui-même* – que les acteurs, dis-je, sont capables de ressentir et de faire éprouver.

Le type parfait de cette sorte de cérémonie du jeu figuré des passions est le drame de Sardou⁸¹.

Ces œuvres se nomment *Guernica*, *Hellé*, *La Burgonde*⁸² ou les opéras véristes⁸³ et s'opposent évidemment aux chefs-d'œuvre, aux vrais artistes. Dukas reprend les idées déjà exprimées en 1910 dans l'enquête de *Comœdia*, « Pour la musique française », il y précisait :

Certes nous ne pratiquons pas tous le même art et nous ne vendons pas la même chose. Les Italiens travaillent sur un livret qui par lui-même est susceptible de faire le succès. Pourquoi le public aime-t-il la *Tosca* ? c'est à cause du livret. N'importe qui pourrait écrire de la musique sur ce sujet dramatique et connu⁸⁴.

Les vrais artistes, eux, ne cherchent pas à adapter leur œuvre au public, mais, poursuivent « *l'adaptation du public à [leur] œuvre*⁸⁵ ». Force lui est alors de constater que dans ce cas, si « tout est désaccord : interprètes, costumes, décors, déclamation, chant, etc... », ce pourrait bien être précisément là, dans « ce caractère *impratique* » que réside « la condition même de la beauté⁸⁶ ». Il s'explique :

Le génie dramatique supérieur chérit ce jeu d'incompatibilité dont les surprises et les discordances le fécondent en le contrariant et motivent des œuvres de physionomie inattendue qu'un exercice normal de ses fonctions n'eût jamais engendrées.

⁸¹ DUKAS, Paul, lettre à Robert Brussel (5 juin 1914), citée dans BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 365. Dans l'article de Robert Brussel cette lettre est datée du 5 juin 1894, cependant l'originale est bien du 5 juin 1914 : DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel (5 juin 1914), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (141).

⁸² Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *L'opéra : une musique de théâtre*, p. 114-118.

⁸³ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.6. Le Vérisme, *Une musique de théâtre*, p. 169-172.

⁸⁴ DUKAS, Paul, « Pour la musique française. La réponse des musiciens », éd. par Louis Vuillemin, *Comœdia*, (15 novembre 1910), cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.6. Le Vérisme, *Public et succès*, p. 173-175.

⁸⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel (5 juin 1914), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (141).

⁸⁶ *Ibid.*

Naturellement, ces œuvres-là sont absurdes, antithéâtrales, inexploitable... et ruinent les directeurs. Elles s'appellent *Fidelio*⁸⁷, *Les Troyens*⁸⁸, *Euryanthe*⁸⁹, *Genoveva*⁹⁰, etc... (sans des hasards providentiels elles s'appelleraient peut-être *Siegfried* ou *Tristan et Iseult*). Et, chose étrange, c'est ce théâtre raté qui compte seulement ! [...] Si le théâtre va, l'art ne va pas. Il n'y a pas à chercher autre chose et la vraie gloire est faite d'insuccès. Mais c'est peut-être en tentant des conciliations que naissent les plus belles choses⁹¹.

Dans les œuvres théâtrales, la dimension dramatico-musicale fait défaut. Mais dans un drame musical réussi, l'aspect théâtral échoue. L'incompatibilité du théâtre et du drame musical s'il est un problème fondamental à la création dramatique, se révèle par là-même un élément moteur. Résoudre ou dépasser ce conflit peut engendrer une œuvre nouvelle et de nouveaux horizons pour le genre dramatique. C'est une question sur laquelle Dukas réfléchit sa vie durant. Dans sa critique de *Pénélope* en 1923, il expose qu'en théorie : « on ne pourra jamais savoir si le théâtre musical doit être plus musical que théâtral ou plus théâtral que musical [...] »⁹². Mais sa conviction personnelle reste inchangée : « cette sorte de théâtre musical, la plus haute assurément [...] relève davantage de la musique que du théâtre [...] »⁹³. Avec *Pénélope*, Fauré offre au drame musical une dimension théâtrale, mais tout, dans son chef d'œuvre, est issu de la musique. L'article de Dukas entièrement fondé sur l'essence musicale qui anime l'ensemble, est aussi une occasion pour synthétiser une décennie de réflexions sur le rapport musique et drame : l'ouvrage est « créé tout entier par le génie musical qui l'anime », faisant naître l'action dramatique et dont ensuite « la musique procède »⁹⁴. En d'autres termes, l'inspiration musicale fonde le sujet, et celui-ci engendre à son tour la musique. Si Dukas sous-entend la réussite théâtrale de *Pénélope*, ce n'est pas un aspect qu'il développe dans son commentaire, préférant insister sur l'intérêt musical.

Dukas se trouve toujours dans une impasse théâtrale. En 1927, ses réflexions le conduisent à saborder l'aspect scénique :

⁸⁷ *Fidelio* de Beethoven, créé en 1805 à Vienne, sous sa forme définitive en 1814 et en 1825 à Paris, Dukas y consacre deux chroniques en 1899, cf. Bibliographie.

⁸⁸ *Les Troyens* de Berlioz, créés en 1863 à Paris, Dukas y consacre plusieurs chroniques, cf. Bibliographie et I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 4.5. Hector Berlioz, p. 75-82.

⁸⁹ *Euryanthe* de Weber, créée en 1823 à Vienne, en 1831 à Paris, Dukas y consacre une chronique en 1895, cf. Bibliographie et I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 1.4. L'opéra romantique de Weber, p. 36.

⁹⁰ *Genoveva* de Schumann, créée en 1850 à Leipzig, Dukas y consacre une chronique en 1894, cf. Bibliographie.

⁹¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel (5 juin 1914), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (141).

⁹² DUKAS, Paul, « *Pénélope* de Fauré », art. cit., p. 645, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.3. *Prométhée* et *Pénélope* de Fauré, *Pénélope : le chef d'œuvre*, p. 184-185.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

Le Théâtre et la musique.

Ils se repoussent et ne s'accordent que par contradiction avec eux-mêmes. Ou bien exceptionnellement et pour les détails – non sur le fond ! Est-ce sûr ? Ils ne peuvent marcher dans le même sens que poétiquement : dans le poème dramatique⁹⁵.

L'expression musicale et l'expression théâtrale ne semblent pas pouvoir se compléter. Mais Dukas doute : il n'arrive pas à saisir une théorie convaincante qui unirait les deux domaines artistiques au sein du drame lyrique. La vérité dramatique confronte la musique au théâtre :

Il y a presque impossibilité à figurer une réalité avec des personnages lyriques dansant ou chantant. Mieux vaut les placer sur le terrain conventionnel de la réalité de théâtre musical et admettre son optique particulière qui est toute différente de celle de la comédie parlée. Là l'illusion est produite par le fait que l'auditoire éprouve le sentiment de réalité tout naturellement puisqu'il lui semble que les personnages en scène semblent sortir de la salle et se détachent du public pour exposer quelque action comique ou non de la vie journalière.

En musique au contraire, l'action ne peut se présenter que comme réalité transposée, généralisée et, pour tout dire et quoi qu'on fasse, naturellement symbolique.

C'est par l'intermédiaire de la musique que le sentiment *d'identité* de l'auditeur [et] du personnage prend naissance et s'intensifie. Tandis que tout à l'heure il se produisait directement. Quand on tente de mettre en contact les deux modes de présentation le résultat est plus ou moins ridicule. À moins qu'il ne soit cherché ! Contraste⁹⁶.

Cette réflexion de 1928, nous montre que le compositeur n'a pas de solution. Le drame lyrique porte la contradiction d'une représentation scénique qui cache la vérité musicale. Le théâtre et la musique ont chacun une vérité dramatique, mais toute différente qui ne peut s'accorder dans la même direction.

Pourtant le théâtre n'apparaît pas uniquement sous forme de réflexions théoriques telles que nous venons de les présenter. Le compositeur réfléchit en effet à la dimension scénique de ces scénarii, il note dans ses calepins, ce principe général, applicable à tous ses projets :

Ne pas manquer dans un drame humain, de placer la situation la plus tragique, la plus orageuse dans un décor calme et magnifique pour accentuer le contraste entre la nature et l'humanité. Au [contraire] de ce qui se pratique d'ordinaire⁹⁷.

⁹⁵ DUKAS, Paul, [calepin 2], (22 mai 1927), B.n.F., Musique, W. 51 (98, 2), p. 18.

⁹⁶ DUKAS, Paul, [calepin 4], [1928], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 27-29.

⁹⁷ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 26.

Dukas distingue encore très certainement le décor du théâtre⁹⁸. Lors de l'élaboration de ses scénarii, Dukas précise également quelques indications relevant du scénique, comme le souligne le tableau 6.

Tableau 6 : Synopsis des projets intégrant des indications d'ordre scénique

Projets	Cadre général	Cadre précis	Mouvement scénique	Costume
<i>La Tempête</i>	•			
<i>Méduse</i>	•	•		
<i>Les Révoltés</i>	•			
<i>Le Sanctuaire</i>				
<i>Histoire du fondateur qui reforge les hommes</i>				
<i>Aimargen</i>	•		•	
<i>Feste de l'Ane</i>				
<i>Les Successeurs</i>		•		
<i>Les Colonisateurs</i>	•	•		
<i>Le Rameau d'Or</i>				
<i>L'Empereur orgueilleux</i>				
<i>Un acte saltimbanque ou bouffon</i>			•	•
<i>Le Vœu du Sépulcre</i>				
<i>Les Navigateurs</i>	•	•		
<i>Les Danaïdes</i>	•	•		
<i>Iphigénie</i>				
<i>Ariane et Dionysos</i>	•			
<i>Les Ciseaux d'Atropos</i>				
<i>L'Ile mystérieuse</i>	•	•		
<i>Chrysopolis</i>	•		•	

Dans ce tableau nous avons choisi de ne présenter que les projets issus des calepins ajoutés à *Chrysopolis* et *Méduse*, car ils sont les seuls pour lesquels il est possible de suivre la genèse. Les indications scéniques sont regroupées en quatre catégories, les cadres précis et généraux

⁹⁸ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.3. Art total, *Équilibre drame musical et dimension théâtrale* ?, p. 47-50.

indiquent une localisation du sujet ; puis tout ce qui a trait aux précisions de mouvement des personnages ; enfin les costumes.

Nous constatons que malgré le peu de développement de ces sujets, nombreux sont ceux qui sont localisés, en revanche il subsiste très peu d'indication de mouvements et presque aucun costume.

Si certains sujets ont un lieu, il n'est pas ici question de décor, puisque Dukas se contente de situer son intrigue par exemple dans un temple dans *Les Successeurs* et *Les Colonisateurs*⁹⁹ ou sur une île dans *Aimargen* et *Les Navigateurs*¹⁰⁰. Il n'existe ni détail ni description pour caractériser des lieux¹⁰¹. Dans les calepins, l'explication peut en être simple, car seuls les contours d'une intrigue, parfois juste d'un thème, sont brossés. Mais même dans *Méduse* avec un livret abouti, les seules précisions scéniques sont : à la première scène « Dans la grotte. Crépuscule, bruit de flots puis bruit de pas qui se rapprochent¹⁰² » et l'« entrée de Persée¹⁰³ » à la troisième scène. Le scénario de ballet est en revanche beaucoup plus détaillé.

Tous les éléments se rapportant à la scène ne sont précisés dans ses notes que s'ils sont indissociables de l'action :

Un acte Saltimbanque ou bouffon

Histoire de vieux faiseurs de tours, bateleur ou danseur, ou sportif, qui depuis longtemps ne danse ou ne saute plus. Il y avait un tour ou un saut particulier que lui seul pouvait faire, son triomphe de jadis. La jeunesse vient lui en demander le secret pour une grande épreuve... il consent. Et pour une fois il revêt encore son costume de baladin. Mais il lui faut une compagne (car il ne dansait, ou ne chantait ou ne sautait pas seul et depuis longtemps sa compagne est morte). Une jeune fille, maîtresse ou fiancée de l'un des jeunes gens, s'offre en riant [...]. Le vieux va s'habiller.

Dans l'intervalle, une autre jeune fille, grave et belle, celle-là, intervient et blâme passionnément le jeu cruel. C'est elle qui secondera le vieux bateleur. Celui-ci reparaît vêtu d'un costume éclatant. « Est-ce un rêve ».

La nouvelle venue est l'image de la bien-aimée de jadis.

La foule s'empresse au spectacle, pressée par les « curiosités » (dialogues stupides et pédants)¹⁰⁴.

⁹⁹ Cf. *infra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.3. Thèmes et éléments récurrents, *Des lieux mystérieux*, p. 261-264.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² DUKAS, Paul, [Manuscrits autographes des scénarii et livrets de *Méduse*], (1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512c, f. 1.

¹⁰³ *Ibid.*, f. 3.

¹⁰⁴ DUKAS, Paul, [calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 6-7.

Cet « acte saltimbanque ou bouffon » est le seul comportant des détails de costumes, mais ce n'est pas une précision extérieure d'ordre esthétique : elle est inhérente au sujet. Le « costume de baladin » est indispensable au bateleur, et accentue la moquerie dont il serait victime. C'est également un des rares projets avec des indications de mouvements, mais là encore appelées par le sujet. Le personnage va, toujours pour les besoins de l'intrigue, « s'habiller » puis « reparaît ». Le costume « éclatant » apporte alors une dimension féérique au sujet « Est-ce un rêve », et force aussi le respect et l'admiration de la foule qui « s'empresse au spectacle ». Seuls les mouvements du personnage et son costume éclatant créent le contraste d'où jaillit le renouveau du bateleur. Malgré la pitié qu'il inspire au début, c'est lui qui suscite l'admiration de la foule. Ainsi dans la plupart des projets les éléments scéniques ne s'intègrent pas dans la genèse dramatique. Si l'art théâtral est absent, ce n'est pas le cas de la musique.

2.4. Genèse poétique et musicale

Dans un article de 1899, rappelons comment Dukas se représentait la composition de *Tristan et Iseult* :

Au moment de la genèse de l'œuvre, [la musique] flottait déjà, comme une sorte de brume sonore, à l'horizon de la pensée du poète et enveloppait de ses harmonies encore vagues la trame scénique à laquelle elle devait s'incorporer. Elle en déterminait les proportions et les rythmes, elle en allongeait ou en abrégait les périodes, elle se *construisait* poétiquement en de lointaines mélodies auxquelles, plus tard, l'art du symphoniste devait donner la précision d'une forme achevée. Elle se construisait enfin en *leitmotiv*. C'est en ce sens, sans doute qu'il faut entendre l'expression de Wagner parlant d'un drame « né dans le sein de la musique. » Et c'est en ce sens seulement qu'on peut admettre que la musique soit, non pas antérieure au poème proprement dit, mais qu'elle en ait motivé la structure générale et réglé la succession des mouvements¹⁰⁵.

Dukas imagine ce que fut l'inspiration musicale du drame wagnérien : une « sorte de brume sonore » déterminant les proportions et les rythmes de l'intrigue. La question cruciale de l'influence musicale dans la naissance dramatique trouve dans ce raisonnement une intéressante démarche. C'est cette vision idéale de la genèse poétique et musicale que semble désirer Dukas.

¹⁰⁵ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), art. cit., p. 470-471, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 42.

Structure musicale

Les calepins du compositeur permettent d'observer pas à pas l'évolution de ses idées et de ses sujets. En 1919, le premier d'entre eux commence ainsi :

Reprendre le sujet des *Révoltés* avec le thème de *l'Immolation sacrée* qui lui sert de base.

Symphonie sur la Résistance : 1^{er} M^t Activité Obstacles = 2^e Lassitude, Mélancolie = 3^e Oubli - Ivresse - 4^e Réapparition des motifs *revivifiés* dans la Joie de l'assistance future pressentie
(lai d'Aristote ? de l'Oiselet ?)¹⁰⁶.

Bien que ces notes soient les premières traces que nous ayons des *Révoltés*, elles ne constituent pas le commencement du travail de Dukas sur ce sujet, qu'il écrit « reprendre ». L'élaboration s'enchaîne comme suit : un sujet – que nous ignorons –, un thème « l'immolation sacrée », une structure et une recherche de référence : les lais d'Aristote et de l'Oiselet¹⁰⁷.

Afin d'établir l'action, Dukas part d'une idée très générale, qui fonde le sujet à développer, ici « *l'immolation sacrée* ». Le projet n'est pas nouveau, les contours du scénario ont manifestement été établis, et très rapidement le compositeur constitue une structure musicale symbolique : l'idée de départ investie dans une « Symphonie de la résistance » devra être organisée en quatre mouvements, chacun ayant une fonction symbolique dans le déroulement dramatique. La composition de la structure s'établit selon une perspective psychologique donc nécessairement musicale.

Pour le dernier mouvement « réapparition des motifs *revivifiés* dans la joie », il est probable qu'il s'agisse de motifs psychologiques et musicaux pressentis.

Le vocabulaire employé, introduit une importante ambiguïté quant à l'identification du genre envisagé : le terme de « sujet » convoque les notions de scénario, d'intrigue et par extrapolation de représentation scénique mais aussi de programme. Celui de « symphonie » est également équivoque, il peut suggérer aussi bien le genre propre de la symphonie que la symphonie constitutive du drame, ambivalence à laquelle participe la structure quadripartite. En revanche, l'emploi de l'abréviation de « mouvement » conduit davantage vers la

¹⁰⁶ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 1.

¹⁰⁷ Les lais d'Aristote et de l'Oiselet font l'objet d'une étude approfondie, cf. *infra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.4. Le problème de la construction de l'intrigue, p. 269-271.

symphonie. S'agirait-il alors d'une symphonie à programme ? C'est peu probable au vue du second développement donné par Dukas, qui mentionne « l'action » du thème¹⁰⁸ :

Les Révoltés

Quelque chose comme un *Paradis* sur un *Enfer*. Les *Bienheureux* ne le sont pas tous. En bas on rêve de révoltes puisque la félicité *d'en haut*, la splendeur, l'harmonie et la paix sont faits de la douleur, de la laideur des discordances et du trouble du monde inférieur. Mais en haut la tristesse du bonheur fait rêver d'en bas et la révolte *grondante* de ce monde inférieur trouve des sympathies et des complicités chez ceux qui en sont les victimes désignées. Établir l'action sur ce thème¹⁰⁹.

S'il y a eu un sujet préalablement élaboré sur ce thème, il n'avait manifestement pas été fixé. Il est alors remarquable que Dukas réfléchisse à la structure d'ensemble de son œuvre avant d'en avoir trouvé l'action. Il projette les développements psychologiques et musicaux dans une structure à partir des contours entrevus.

Si *Les Révoltés* sont bien un projet de drame lyrique, ils représentent un exemple d'inspiration musicale à la racine même du drame. Mais cette démarche précise est unique dans les calepins de Dukas, bien qu'il y ait deux autres projets présentant une structure. Le premier est *Aimargen*, mais la tentative d'élaboration en actes est postérieure de plusieurs années aux développements du sujet¹¹⁰. Le second, *Ariane et Dionysos*, entrepris onze ans plus tard, reproduit un schéma plus proche des *Révoltés*. Les thèmes de base sont établis : « Le Dieu souffrant et martyrisé puis ressuscité » complété par « L'union mystique par le supplice d'Ariane percée des flèches d'Artémis ». Sans plus de détail, s'en suit une structure tripartite, dont le contenu est ici lié – à la différence des *Révoltés* – à l'action à développer :

I Lamentations funèbres

II Offrandes

III Les danses se font plus ardentes

Ce n'est que quelques pages plus loin, après avoir approfondi son travail, qu'il fixe plus précisément sa structure :

I L'immolation (la Terre)

II Le Couronnement (Les Enfers)

III La Résurrection (L'Olympe ou la voûte céleste)

¹⁰⁸ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Cf. *infra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.2. La « mythologie renouvelée », *Aimargen*, p. 254.

La structure serait l'un des premiers éléments pressentis par le compositeur, comme semble le confirmer cette lettre d'Albéric Magnard à Dukas, alors intéressé par un poème d'Hugo :

J'ai relu *le Satyre*¹¹¹ à votre intention. Très beau, avec les redondances et les fatras habituels à Hugo. Je conçois très bien que cette lecture vous ait donné un plan de musique mais croyez-vous que l'examen attentif du signe < ou d'un beau lever de soleil ne vous aurait pas donné une impression semblable¹¹².

L'inspiration musicale n'est pas la source de la structure, elle est supplantée par l'intrigue. Toutefois, la musique n'est pas absente de la genèse dramatique de l'œuvre, elle semble flotter autour du sujet.

Une « Brume sonore »¹¹³

L'élaboration des multiples scénarii se fait toujours sans évocation, ni référence musicale. En revanche dans le travail des projets les plus avancés, la musique apparaît rapidement. Elle se présente sous forme suggestive dans la structure psychologique des *Révoltés*, mais également comme une espèce de nuage sonore enveloppant l'intrigue. La brume sonore évoquée par Dukas à propos de *Tristan et Iseult* n'est évidemment pas un élément que nous pouvons mesurer de manière tangible. Mais l'évocation de la musique est bien présente dans *Aimargen* par la présence à plusieurs reprises de chants : « mise en action du chant de louange d'initiation bardique qu'Aimargen chante au retour du pays des morts¹¹⁴ », puis « il chante son adieu au monde, sur le mode bardique et adjoint la formule d'incantation sublime¹¹⁵ » et enfin « *Le Cantique d'Aimargen*¹¹⁶ ». Toutefois force est de constater que le chant d'Aimargen fait partie intégrante de l'action. Nous pouvons donc supposer qu'il se présentait déjà sous une forme musicale à l'esprit du compositeur.

Dans *Ariane et Dionysos*, l'évocation musicale est de nature différente, plus précise. Nous verrons dans la suite de cette analyse comment Dukas approfondit son projet¹¹⁷. Il fait des recherches à partir d'un ouvrage savant sur la mythologie grecque¹¹⁸ et y puise des citations concernant son sujet et l'une d'entre elles est directement musicale :

¹¹¹ Cf. HUGO, Victor, *La Légende des siècles*, vol. II, Paris : Michel Lévy Frères/Hetzel Et Cie, 1859.

¹¹² MAGNARD, Albéric, lettre à Paul Dukas (6 mai 1902), *Correspondance (1888-1914)*, op. cit., p. 186.

¹¹³ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), art. cit., p. 470.

¹¹⁴ DUKAS, Paul, [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W. 51 (94,1), p. 10.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷ Cf. *infra* II^e partie : Les projets avortés, 3.2. La « mythologie renouvelée », L'exégèse, condition du genre et du scénario ?, p. 255-261.

¹¹⁸ DECHARME, Paul, *La Mythologie de la Grèce antique*, Paris : Garnier Frères, 5/1886.

Flûtes récitant au délire...

Frémissement des cymbales d'airain...

Cris vibrants poussés par les enthousiastes du Dieu...

Effroyables mugissements des [taureaux] sortis d'endroits mystérieux

Roulements du tympanum phrygien, tels les grondements formidables d'un tonnerre souterrain¹¹⁹.

Ces indications musicales sont liées au personnage de Dionysos, mais il n'était sans doute pas nécessaire au musicien de les prendre en notes si elles n'avaient aucune influence sur l'avenir musicale de son œuvre. Ces notes musicales précises au cours de l'élaboration du sujet témoignent de l'inspiration musicale recherchée du drame lyrique. Elles sont les seules traces que nous ayons de ce type de démarche.

Nous avons jugé nécessaire d'établir un tableau synoptique de l'influence musicale dans la genèse. Il regroupe les projets avérés et supposés, et distingue quatre catégories de genèse poétique et musicale : celles qui sont impossibles à déterminer en l'absence de source directe, celles évoquant des chants comme *Aimargen*, puis l'idée de nuage sonore et enfin l'absence de référence musicale.

¹¹⁹ DUKAS, Paul, [Calepin 5], (1930), B.n.F., Musique, W. 51 (94,5), p. 2. Citation de DECHARME, Paul, *op. cit.*, p. 463.

Tableau 7 : synopsis de la genèse poétique et musicale

Projets	Genèse poétique et musicale	Sources
<i>Horn et Rimenhild</i>	Impossible à déterminer	
<i>L'Arbre de Science</i>	Impossible à déterminer	
<i>Le Nouveau Monde</i>	Impossible à déterminer	
<i>La Tempête</i>	Impossible à déterminer	
<i>Méduse</i>	Évocation de chants : « chant de Méduse » « Chœur des Gorgones » Réplique des Harpies : « Mais quel est encore ce chant délicieux ? »	DUKAS, Paul, [Manuscrits autographes des scénarii et livrets de <i>Méduse</i>], (1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512c, f. 3 ; f.2 et 7 ; f. 5 bis
<i>Aimargen</i>	Évocation de chants : « chant d'offrande » « il chante » « alors son chant plus beau que tous les cantiques »	DUKAS, Paul, [Calepins 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), p10 ; p. 11 ; p. 27.
<i>Les Révoltés</i>	Nuage sonore : « symphonie de la résistance » « Réapparition des motifs revivifiés dans la joie [...] » Aucune évocation musicale dans la deuxième partie consacrée à l'élaboration du scénario	DUKAS, Paul, [Calepins 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), p. 1.
<i>Ariane et Dionysos</i>	Nuage sonore : « flûtes récitant au délire... Frémissement des cymbales d'airain Cris vibrants Roulements de tympanum phrygien »	DUKAS, Paul, [Calepins 5], (1930), B.n.F., Musique, W.51 (98,5), p. 2. DECHARME, Paul, <i>La Mythologie de la Grèce antique</i> , Paris : Garnier Frères, 5/1886, p. 463.
<i>Chrysopolis</i>	Aucune évocation musicale	

Dans le processus créatif de Dukas, une idée ne se dément jamais, celle de l'inspiration musicale du drame, elle est malheureusement rarement analysable au travers des sources qui nous sont parvenues.

La composition d'une œuvre lyrique est régie par l'idée fondamentale que la musique et la poésie doivent former un tout indissociable au sein du drame lyrique. Cette conception est issue de la certitude que la musique engendre tout, et développe la poésie. Si cette théorie reste également maîtresse dans l'esprit du compositeur, l'aspect théâtral demeure toujours très problématique, alors que la question du drame littéraire n'apparaît pas complètement résolue. En cela réside un conflit majeur pour le compositeur qui souhaite être son propre librettiste.

3. L'impasse du sujet ?

3.1. L'attrait des mythes et légendes

Mythes et légendes sont fréquemment mis en scène à l'opéra depuis la naissance du genre. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec le drame lyrique wagnérien, les légendes investissent en nombre les livrets français. C'est dans le même élan qui voit naître *Esclarmonde* (1889) de Massenet, *Sigurd* (1884) de Reyer et *Le Roi d'Ys* (1888) de Lalo que Paul Dukas travaille dès 1892 à son premier projet lyrique : *Horn et Rimenhild*.

Le premier essai : Horn et Rimenhild

Extrait de la correspondance de Dukas éditée par Favre, une lettre adressée à Georges Humbert en vue de la publication de sa biographie dans le dictionnaire de Riemann nous informe de l'ébauche de son premier opéra : « La même année [1892], je terminai le poème d'un drame lyrique en trois actes *Horn et Rimenhild* [...] ¹²⁰ ».

En 1893, c'est très probablement à ce projet que Dukas fait allusion lorsqu'il écrit à d'Indy son sentiment face à la composition et à l'inspiration :

[...] Je trouve de plus en plus difficile de faire quelque chose qui vaille et je me creuse des jours entiers sans arriver à me sortir de mes perplexités peut-être exagérées. Quelles affres ! et quelle chienne de cervelle il faut avoir pour vouer sa vie à un supplice pareil ! Il est vrai qu'on a aussi parfois des « secousses » qui vous dédommagent ! [...] Mais [ces moments] sont rares en somme et il faut pour les amener une accumulation de fluide vital prodigieuse ¹²¹.

La composition représente une lutte avec les idées « les plus extraordinaires, les plus insaisissables, les plus transportantes ¹²² [*sic*] » qui sont, selon Dukas, très dangereuses, car irréalisables et « vous dégoûtent du bon travail positif qui seul donne des fruits [...] ¹²³ ».

Il travaille toujours à ce projet en 1894 lorsque le 6 octobre il écrit à Sylvain Dupuis ¹²⁴ : « Je ne me suis guère occupé ces temps-ci que d'un drame lyrique depuis longtemps projeté et dont j'ai arrêté entièrement le poème comme dialogue et situations ¹²⁵ ».

¹²⁰ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 30.

¹²¹ DUKAS, Paul, Lettre à Vincent d'Indy (1^{er} octobre 1893), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 19.

¹²² *Ibid.*, p. 20.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ DUPUIS, Sylvain (1858-1931), musicien, chef d'orchestre et compositeur belge.

¹²⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Sylvain Dupuis (6 octobre 1894), Médiathèque musicale Mahler, Fond Sylvain Dupuis, Album 7, p. 88.

Ces deux lettres constituent les seuls témoignages de ce premier projet mais le titre mentionné permet d'en connaître la source d'inspiration de Dukas. *Horn et Rimenhild* s'appuie sur la légende du Roman de Horn, une chanson de geste anglo-normande, vraisemblablement composé au XIII^e siècle¹²⁶. Francisque Michel¹²⁷ édite, en 1845, un volume : *Horn et Rimenhild, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures, composés en français, en anglais et en écossais, dans les XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford et d'Édimbourg*¹²⁸. C'est très certainement à partir de cet ouvrage que Dukas a élaboré son projet, d'abord parce que c'est vraisemblablement le seul écrit accessible sur le sujet à la fin du XIX^e siècle et ensuite parce que Dukas connaissait les travaux de Francisque Michel, telles qu'en témoignent ces quelques lignes de 1896, extraites de sa critique : « Il y avait longtemps que nous connaissions, par l'excellent livre de Monmerqué¹²⁹ et Francisque Michel sur le théâtre français au moyen âge¹³⁰, les œuvres principales d'Adam de la Halle [...] »¹³¹.

Dans la préface de son recueil, Francisque Michel retrace la chronologie du Roman de Horn. Bien que vraisemblablement d'origine anglaise, cette légende est popularisée en France au XIV^e, puis en Allemagne avec une traduction rééditée de nombreuses fois jusqu'au XIX^e siècle. Dukas choisit donc d'élaborer sa première œuvre lyrique sur un roman médiéval populaire. C'est probablement à partir de la version française qu'il a dû travailler étant d'une part la plus complète et présentant d'autre part un style élégant et simple¹³². Voici le résumé de l'action : après la conquête de son royaume par les Sarrazins conduit par le roi Rodmund, Horn, jeune prince de Suddene échoue en Bretagne. Élevé sous la protection du roi Hunlaf, Horn et la fille du roi, Rimenhild, s'aiment. Horn n'accepte l'anneau et le baiser de Rimenhild qu'après avoir prouvé sa valeur en combattant les frères de Rodmund venus envahir les terres de Hunlaf. Mais à cause de Wikes, un proche parent de Horn, le roi croit que Horn a déshonoré sa fille et le bannit. Horn s'enfuit alors en Irlande où il s'illustre également par de preux combats. Apprenant le mariage à venir de Rimenhild, il rentre en Bretagne et s'invite à la table des convives sous les traits d'un mendiant. Il se fait reconnaître de Rimenhild grâce à

¹²⁶ Cf. HERZMAN, Ronald ; DRAKE, Graham ; SALISBURY, Eve, *Four Romances of England*, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1999.

¹²⁷ MICHEL, Francisque (1809-1887), philologue et médiéviste français.

¹²⁸ MICHEL, Francisque, *Horn et Rimenhild, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures, composés en français, en anglais et en écossais, dans les XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford et d'Édimbourg*, Paris : Imprimé pour le Bannatyne Club, 1845.

¹²⁹ MONMERQUÉ, Louis-Jean-Nicolas (1780-1860) : magistrat et littérateur français.

¹³⁰ MONMERQUÉ, Louis-Jean-Nicolas ; MICHEL, Francisque, *Théâtre français au Moyen-âge*, Paris : Firmin Didot Frères, 1842.

¹³¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Résurrection d'un trouvère] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, L (25 juillet 1896), p. 628.

¹³² Cf. MICHEL, Francisque, *Horn et Rimenhild*, op. cit.

l'anneau : elle lui apprend que cette union est forcée et qu'elle l'aime toujours. Horn conquiert alors par la force le droit de s'unir à elle.

À la fin du XIX^e, les écrits sur la musique véhiculent les théories wagnériennes et notamment celles concernant le choix du sujet. En 1884, Louis de Fourcaud signe un article dans la revue *Bayreuther Festblätter* où il rapporte un entretien avec Wagner. Le texte est publié en janvier 1884 puis réédité, bien qu'abrégé, en 1886 dans *Le Gaulois*¹³³, enfin en 1887 dans la *Revue Indépendante*¹³⁴. Fourcaud relate des recommandations qu'aurait exprimées le maître allemand sur le livret d'opéra. Si l'on présume aujourd'hui que cet entretien est probablement fictif¹³⁵, à l'époque de sa publication personne ne met en doute son authenticité. Aux yeux des compositeurs donc, Wagner conseille de s'inspirer des sujets du patrimoine national dotés d'une portée symbolique et humaine afin de dépasser les thèmes habituels et conventionnels de l'opéra¹³⁶ :

Le premier souci d'un compositeur français, décidé à s'arracher à l'ornière, doit être de se procurer un poème simple, humain, expressif et, surtout, conforme au génie de sa nationalité. [...] Puisez donc dans vos légendes, qui sont innombrables et d'une richesse merveilleuse. Lisez vos poèmes du moyen-âge, vos chansons de gestes, vos romans de chevalerie : ils forment le plus pur trésor de vos archives intellectuelles¹³⁷.

En 1885, Mendès diffuse également cette idée dans la *Revue Wagnérienne* :

Si vous croyez que la légende est le domaine d'élection de la musique théâtrale, ne trouverez-vous pas dans les vieilles épopées françaises de magnifiques sources d'inspiration ? Les chansons de gestes, avec leurs héroïques aventures d'amour et de batailles, vous offrent par centaines d'admirables sujets. Lisez nos romans de chevalerie, qui vivent encore dans l'esprit populaire ; dépouillez-les des ornements médiocres dont ils furent enjolivés, et, une fois restitués dans leur simplicité première, transformez-les de nouveau, selon les inévitables lois du théâtre moderne. En agissant de la sorte, vous ferez œuvre véritablement nationale, et le public vous comprendra, car il retrouvera dans votre drame, issu du cœur même de la nation, la vie, l'enthousiasme, la gaieté, tout ce qui constitue la personnalité de la race française¹³⁸.

¹³³ FOURCAUD, Louis de, « La Revanche de Richard Wagner », *Le Gaulois*, vingtième année, troisième série (13 janvier 1886), n° 1274, p. 1.

¹³⁴ FOURCAUD, Louis de, « Musique », *Revue Indépendante*, II (janvier 1887), n° 3, p. 35-54.

¹³⁵ BENOIT-OTIS, Marie-Hélène, « Richard Wagner, Louis de Fourcaud, and a Path for French Opera in the 1880s », *ACT : Zeitschrift für Musik und Performance*, n° 3, (consultable en ligne: http://www.act.uni-bayreuth.de/en/archiv/201203/03_Benoit-Otis_Wagner/index.html, consulté le 30 mai 2013).

¹³⁶ Cf. LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France*, Paris : Champion, 2005, p. 531-532.

¹³⁷ Propos de Richard Wagner rapportés par Louis de Fourcaud, « La Revanche de Richard Wagner », *Le Gaulois*, art. cit.

¹³⁸ MENDÈS, Catulle, « Le Jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste », *Revue Wagnérienne*, I (8 juin 1885), n° 5, p. 133.

Dukas, qui connaît parfaitement les préceptes wagnériens rapportés dans ces articles¹³⁹, s'est donc d'abord consacré à une légende, suivant les conseils du maître allemand. Toutefois, ainsi qu'il l'indique dans sa chronique du *Roi Arthus*, un thème commun au drame wagnérien, ne fait pas un sujet wagnérien. En effet, tout dépend de l'optique et de la philosophie que l'on choisit de développer¹⁴⁰.

Horn et Rimenhild constitue l'unique projet fondé sur une légende médiévale. Ce thème par lequel il désire aborder la scène lyrique est ensuite abandonné. Le refus de ce genre peut être motivé par plusieurs raisons : il est tout d'abord, malgré ce que Dukas dit en penser, perçu généralement comme étant très wagnérien ; mais surtout ces textes sont une littérature à part entière. Il explique à Georges Humbert abandonner le projet, car « les développements de l'œuvre étaient plus littéraires que musicaux¹⁴¹ ». La faute incombe certainement davantage au livret du compositeur qu'au genre de la chanson de geste, mais l'essence littéraire gêne probablement Dukas dans l'élaboration du livret.

Mythe ou légende

Dukas l'a de nombreuses fois répété dans ses chroniques : il ne croit pas, théoriquement, que le mythe et la légende soient les seuls sujets dignes de l'opéra¹⁴². Pourtant presque tous les sujets des projets avérés et supposés sont mythologiques ou légendaires et lorsque le titre ne l'est pas, le contenu les évoque ou s'y rapporte.

¹³⁹ Dukas mentionne l'entretien de Fourcaud et Wagner en 1923, dans un article sur « L'Influence de Wagner », parue à *La Revue Musicale*, art. cit.

¹⁴⁰ Cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical : l'influence wagnérienne et l'originalité, *La notion d'œuvre wagnérienne*, p. 142-146.

¹⁴¹ DUKAS, Paul, Lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 28.

¹⁴² Cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, p. 98-102.

Tableau 8 : synopsis des sujets des projets avérés et supposés

Sujets légendaires et mythologiques	Sujets non-mythologiques
<i>Horn et Rimenhild</i> <i>L'Arbre de Science</i> <i>Les Bacchantes</i> <i>Méduse</i> <i>Aimargen</i> <i>Le Rameau d'Or</i> <i>Ariane et Dionysos</i> <i>Chrysopolis</i> <i>Les Ciseaux d'Atropos</i>	<i>Le Nouveau Monde</i> <i>Les Révoltés</i> <i>La Tempête</i> <i>Julien l'Apostat</i>

Nous ne connaissons que très peu d'éléments à propos du *Nouveau Monde*. L'action se situerait à Gêne à l'époque de la Renaissance et mettrait en scène deux frères navigateurs. Ces seules données ne nous permettent pas d'appréhender plus avant ce sujet et nous engage à l'écarter des sources légendaires ou mythologiques. Mais l'art de la Renaissance s'étant fortement inspiré de la mythologie gréco-romaine, Dukas pouvait envisager, ne serait-ce que dans les décors, d'utiliser ces images.

Les sujets de *La Tempête* et de *Julien l'Apostat* possèdent eux aussi d'étroits rapports avec la légende et le mythe. Comme l'écrit Dukas dans son dernier calepin « Shakespeare n'invente pas ses sujets¹⁴³ ». Aussi, bien que la source de *La Tempête* ne soit pas encore aujourd'hui formellement identifiée¹⁴⁴, il est certain, pour ne citer qu'un exemple, que *Macbeth* emprunte¹⁴⁵ aux chroniques de Raphael Holinshed¹⁴⁶, elles-mêmes fondées en partie sur les *Historiae Scotorum* du philosophe écossais Hector Boèce (1465-1536). Du reste, dans chaque œuvre du poète anglais, cette force mystérieuse de la légende transparaît. *La Tempête* met en œuvre la magie de Prospero, personnifie l'esprit de l'air avec Ariel, invente la divinité de Sétébos et évoque la sorcière Sycorax.

¹⁴³ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 48.

¹⁴⁴ Cf. LEES, F. N., « Notice », SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, Paris : Flammarion, 1991, p. 24.

¹⁴⁵ Cf. COX, R.G., « Notice », SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. de P.J. Jouve, Paris : Flammarion, 2006, p. 36.

¹⁴⁶ Raphael Holinshed (vers 1525 – vers 1580), historien anglais, et l'une des principales sources de Shakespeare.

La mythologie romaine est évidemment au centre du sujet de *Julien l'Apostat* puisque cet Empereur élevé dans la chrétienté souhaitait rétablir le paganisme, mais en raison de son caractère historique, nous ne l'avons pas classé dans les sujets mythologiques.

Le tableau 8 révèle la diversité des mythes et légendes choisis par le compositeur. Une légende moyenâgeuse, *Horn et Rimenhild* ; un mythe hindou, *L'Arbre de Science* ; un mythe irlandais, *Amairgen* ; une légende inventée, *Chrysopolis*. Quant aux *Bacchantes*, *Méduse*, *Le Rameau d'Or*, *Ariane et Dionysos* et *Les Ciseaux d'Atropos*, ils mettent en évidence la préférence de Dukas pour les mythes gréco-romains. Ces choix reflètent le goût de l'époque pour les légendes comme le prouvent le *Roi Arthus* de Chausson, *Guerceur* de Magnard, ainsi que pour l'antiquité gréco-romaine et ses mythes avec *Prométhée* et *Pénélope* de Fauré, *Ariane* et *Bacchus* de Massenet, *Aphrodite* d'Erlanger, *Elektra* et *Ariane à Naxos* de Strauss. Mais ces projets reflètent la personnalité et les goûts de Dukas. Brussel évoque en 1936, l'admiration du compositeur pour « des poètes [...] et des philosophes, les uns et les autres de toutes langues, de toutes disciplines, de tout temps, des ouvrages d'imagination, des fabliaux, des contes du Moyen Age français et de la Renaissance italienne. Ici, la Bretagne avec ses légendes, là, le Japon, la Chine, la Perse et leur poésie raffinée, plus loin les Indes et leurs livres sacrés¹⁴⁷ ».

Le drame vrai, complet

D'un point de vue théorique Dukas n'opère pas de différence entre le mythe et la légende. Il ne retient pas le caractère sacré inhérent au premier et absent de la seconde pour les confondre dans une même force :

La *force* et le *merveilleux* ou la *vérité fossile*. Le goût des légendes, l'attrait qu'elles exercent quand elles sont belles, poétiques et profondes, n'est pas du tout une forme de puérilité, mais plutôt l'indice d'une clarification du sens de la force, en ce sens que la force ayant trouvé son expression la plus imaginative dans la légende au temps de sa plus grande liberté et y ayant déposé son empreinte la plus visible, puis s'étant dépouillée au cours des temps de tous les vestiges de superstition qui s'y étaient empreints, rien n'en subsiste plus que la force poétique, la signification *redoutable*, rituelle, mythique, la vérité contenue sous l'apologie restituée. De là leur charme particulier de mensonge véridique qui crée immédiatement autour d'elles cette atmosphère d'illusion lyrique goûtée des esprits sérieux. C'est sans doute à leur caractère d'ancienne vérité que les fables - qui en conservent toujours

¹⁴⁷ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 347.

quelque chose - doivent leur attrait profond¹⁴⁸.

La « force poétique » et la « signification redoutable », la profondeur semblent parfaitement concrétisées dans la mythologie gréco-romaine. Cette pensée se fait l'écho de ses critiques allant de Gluck à Fauré. Dukas a écrit de nombreux articles sur les œuvres s'inspirant de sujets antiques. Le choix de ces thèmes n'étant pas anodin, il convoque chez le spectateur les images idéalisées de l'univers hellénique, mais aussi l'idée de l'origine du drame et l'essence de la tragédie grecque, sans oublier les idéaux wagnériens, à savoir « la fusion de tous les arts, de leur commune coopération au drame [...]»¹⁴⁹.

Les sujets mythologiques apparaissent si beaux, si dignes « d'inspirer une œuvre lyrique du caractère le plus élevé¹⁵⁰ », qu'ils constituent une « source d'inspiration sublime [...]»¹⁵¹. Ils sont, sous la plume de Dukas, souvent liés à la largeur d'expression, à la simplicité, à la profondeur de leur signification¹⁵² et au lyrisme.

Dukas reconnaît une magie aux légendes antiques : « même dépouillé de toute sincérité d'évocation, leur charme opère, et [...] toute fiction où transparaît quelque reflet de leur poésie mystérieuse s'illumine de ce prestige, immanquablement¹⁵³ ».

L'adoption d'un sujet mythologique nécessite une adaptation particulière de sa matière dramatique. Les sujets antiques sont fastidieux et le librettiste doit prendre soin de les rajeunir. Ils doivent être actualisés dans un but expressif, afin de révéler leur force au risque de « n'y retrouver qu'une pâle adaptation d'éléments originaux, utilisés non comme moyens d'expression nouvelle, mais pour leur valeur propre, valeur qui n'est en l'espèce qu'imaginative¹⁵⁴ ? »

¹⁴⁸ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), p. 14.

¹⁴⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Drame et la symphonie] », *art. cit.*, p. 628.

¹⁵⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Astarté de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 60.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Cf. DUKAS, Paul, « Alceste de Gluck », *La Revue Hebdomadaire* (avril 1895), *art. cit.*, p. 258 ; DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deidamie d'Henri Maréchal] », *art. cit.*, p. 144.

¹⁵³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Titania de Georges Hüe] », *art. cit.*, p. 36, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, p. 102.

¹⁵⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deidamie d'Henri Maréchal] », *art. cit.*, p. 147.

3.2. La « mythologie renouvelée »

Le terme de « mythologie renouvelée¹⁵⁵ » que nous employons ici est celui de Dukas lui-même. Telle que l'indique cette expression, les sujets exploitant une mythologie renouvelée s'enracinent sur un ou plusieurs mythes modifiés, transformés, voire mêlés.

Aimargen

Aimargen, l'un des sujets les plus réfléchis du compositeur, témoigne de cette démarche. De ce projet entrepris à la fin de l'année 1919, Dukas élabore deux versions dans son premier calepin, dont voici la première :

L'île des Ouches (chant [...] avec les personnages et le décor emprunté au livre de d'Arbois de Jubainville sur le Cycle Mythologique irlandais) Aimargen héros principal. Mise en action du chant [de louange] d'initiation bardique qu'Aimargen chante au retour du pays des morts. Supposer qu'il s'y est rendu pour en remonter celle qu'il aime (on l'aura vue morte [mot arraché])

Et c'est en quelque sorte le mythe d'Orphée retourné : l'ombre de la bien-aimée la supplie de retour sur terre, de ne pas la rappeler à la vie. Ce qu'il fait malgré elle, l'ayant juré. Elle évoque alors le peuple des nuits (les Fomores je crois) qui envahissent l'île de Milé. La bien-aimée est ainsi devenue l'ennemie. Pour sauver son peuple Aimargen livre le Rameau d'or de l'initié qu'il avait rapporté de l'île des Ouches et le peuple des nuits s'évanouit aux brumes sur la mer. En même temps la vie d'Aimargen l'abandonne, étant depuis sa conquête liée au Rameau d'or. C'est alors qu'il chante son adieu au monde, sur le mode bardique et adjoint la formule d'incantation sublime que rapporte Arbois de Jubainville¹⁵⁶.

Cette version présente une ébauche d'intrigue très floue autour de la mort de la « bien-aimée » d'Aimargen, avec les éléments de bases : personnages et lieux. À la lecture de cet extrait, on imagine *Aimargen* largement inspiré du texte savant d'Hubert d'Arbois de Jubainville consacré à la mythologie irlandaise¹⁵⁷ auquel Dukas fait référence. Comment utilise-t-il cette source ? Quelle orientation donne-t-il de la conquête de l'Irlande rapportée par Arbois de Jubainville ?

¹⁵⁵ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 29.

¹⁵⁶ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 10-11.

¹⁵⁷ ARBOIS DE JUBAINVILLE, Hubert d', *Cours de littérature celtique II Le cycle mythologique irlandais et la mythologie celtique*, Paris : Ernest Thorin, 1884.

- Traitement des sources

Dukas écrit vouloir emprunter les noms et les décors à Arbois de Jubainville. Si la très légère modification des noms d'Aimargen et des Fomores, originalement Amairgen et Fomôré, sont peut-être involontaires, ce n'est pas le cas du nom des lieux. Originellement située sur les côtes de l'Irlande, Dukas extirpe la légende de son ancrage géographique légendaire et localisable, tout en en conservant l'image des rivages mais sur deux îles, Milé et Ouches. Celles-ci n'existent pas, ni dans la légende, ni ailleurs. La première est toutefois directement liée au mythe, puisqu'il s'agit du nom du peuple auquel appartient Amairgen ; la seconde, en revanche, en est étrangère, mais ce choix n'est pas dû au hasard. Bien que ce ne soit pas très clair, l'île des Ouches semble être dans le scénario de Dukas, le lieu des morts, alors que « ouche » signifie jardin fertile, « terre labourable¹⁵⁸ ». Relier ainsi ce qui paraît antagoniste est très révélateur de l'idée que Dukas se fait ou souhaite exprimer de la mort : un lieu proche et surtout fécond, créateur. Cette théorie se confirmera dans la seconde version du texte.

L'action établie autour de ces détails prend également racine dans *Le Cycle mythologique irlandais*. Dans la légende, comme dans le scénario de Dukas, Amairgen est un conquérant. Dans l'intrigue de Dukas, la conquête est simplement évoquée, sans que rien ne transparaisse à son propos. Dans les deux textes, Amairgen arrive du pays des morts, alors que chez Arbois de Jubainville, il s'agit seulement du pays d'Amairgen¹⁵⁹, dans le scénario, ce pays est présenté à la manière « des Enfers » de la mythologie gréco-romaine ou « du paradis » de la pensée judéo-chrétienne, mais de façon plus large et surtout dépourvue d'idéaux religieux. D'autre part, chez Dukas, Aimargen n'en vient pas, il en revient : « il s'y est rendu pour en remonter celle qu'il aime ».

Cette ouverture par l'image de la mort vers la mythologie gréco-romaine se renforce d'une part avec l'idée de traiter le mythe d'Aimargen de façon similaire au mythe « d'Orphée retournée¹⁶⁰ ». Cet aspect de l'intrigue est créé par Dukas car, si dans la légende originale, la femme d'Amairgen est bien morte, il n'est à aucun moment question de la faire revenir, leur amour n'étant même pas évoqué. D'autre part, Dukas avec l'adjonction du Rameau d'Or, étranger à la mythologie celtique (qui rappelle inmanquablement la catabase d'Énée contée dans l'*Énéide* de Virgile¹⁶¹), s'approprie le symbole sans en reprendre l'action : il n'est plus

¹⁵⁸ LAROUSSE, Pierre, « ouche », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., vol. XI, p. 1564.

¹⁵⁹ ARBOIS DE JUBAINVILLE, Hubert d', op. cit., p. 241.

¹⁶⁰ Il faut bien entendre par cette expression le mythe d'Orphée se retournant perdant ainsi Eurydice et non par le mythe inversé d'Orphée.

¹⁶¹ VIRGILE, *Énéide*, Chant VI, Catabase d'Énée, « découverte du rameau d'or », v. 156-235.

question du Rameau d'Or pour descendre aux Enfers mais pour en sortir. Évoquer le Rameau d'Or convoque chez le spectateur de nombreuses réminiscences grecques.

L'opposition d'Aimargen aux Fomores, peuple des nuits, est inventée à partir du mythe dans lequel les Fomôré se rapportent à la nuit, ainsi qu'à la mort et au mal, mais sont aussi des dieux géants, et non un peuple¹⁶². Cependant dans la légende, Amairgen et les Fomôré ne se rencontrent pas. Ce n'est pas à eux que le héros s'oppose, mais aux Tûatha Dê Danann, autres divinités titanesques, « Dieux du jour, du bien et de la vie¹⁶³ ». Nous pouvons supposer que la lutte d'un héros a davantage de résonnance face à des forces ténébreuses plutôt que solaires.

Après avoir détaillé ce premier et bref scénario, il apparaît que Dukas n'empreinte que peu d'éléments au texte de référence (voir tableau 9, page suivante). Il en efface la matérialisation concrète en situant son action dans un lieu inconnu ; les personnages et les actions sont modifiés ou inventés. L'ouvrage se révèle être une source d'inspiration diffuse dans laquelle l'imagination du compositeur est venue y puiser, tout en convoquant des images fortes de la mythologie grecque et latine. Que reste-t-il alors de la légende irlandaise et pourquoi Dukas l'a-t-il choisi ?

¹⁶² ARBOIS DE JUBAINVILLE, Hubert d', *op. cit.*, p. 32.

¹⁶³ *Ibid.*

Tableau 9 : Synopsis des modifications du texte de Dukas par rapport à celui d'Arbois de Jubainville

	Eléments non repris d'Arbois de Jubainville	Eléments repris d'Abois de Jubainville	Eléments modifiés à partir d'Arbois de Jubainville	Eléments inventés
Lieux			Irlande → île de Milé	Ile des Ouches
Repères temporels	1 ^{er} mai, dix-septième jour de la lune			
Personnages	Frères d'Amairgen Les souverains de l'Irlande	Amairgen Peuple d'Amairgen		
Thème	Conquête de l'Irlande par les fils de Milé (Amairgen et ses frères)	Incantation panthéiste d'Amairgen		Expédition d'Aimargen au pays des Morts
Intrigue	Débarquement des fils de Milé en Irlande			
		Mort de la femme d'Amairgen		
		Incantation panthéiste : en guerre contre les dieux, Amairgen s'adresse aux forces de la nature		
	Les fils de Milé rencontrent trois reines puis trois rois qui gouvernent les Tûatha Dê Danann			
	Les batailles et les péripéties d'Amairgen et son peuple contre les Tuatha Dê Danann et les souverains d'Irlande		Opposition d'Aimargen face aux Fomores	
Détails				Le Rameau d'Or

- Un sujet universel ?

Il subsiste du mythe irlandais deux éléments forts qui semblent être à l'origine de la motivation du compositeur : la figure d'Amairgen et son ou ses chants et incantations. Dans le texte d'Arbois de Jubainville, Amairgen est un personnage hors-norme, un « être universel¹⁶⁴ » : il possède la « science divine pénétrant les secrets de la nature, en saisissant les lois, en connaissant les forces, [il est], suivant la prétention de la philosophie celtique, un être identique à ces forces elles-mêmes, au monde matériel et visible ; et posséder cette science, [c'est] posséder la nature entière¹⁶⁵ ».

La grandeur du personnage suprême se révèle à travers son incantation, « que rapporte Arbois de Jubainville » :

« Je suis, » dit Amairgen, « le vent qui souffle sur la mer ;
 Je suis la vague de l'océan ;
 Je suis le murmure des flots ;
 Je suis le bœuf aux sept combats ;
 Je suis le vautour sur le rocher ;
 Je suis une larme du soleil ;
 Je suis la plus belle des plantes ;
 Je suis sanglier par la bravoure ;
 Je suis saumon dans l'eau ;
 Je suis lac dans la plaine.
 Je suis parole de science ;
 Je suis la pointe de lance qui livre les batailles ;
 Je suis le dieu qui crée ou forme dans la tête [de l'homme] le feu [de la pensée] ;
 Qui est-ce qui jette la clarté dans l'assemblée sur la montagne ?
 Qui annonce les âges de la lune ?
 Qui enseigne l'endroit où se couche le soleil¹⁶⁶ ?

Cette incantation panthéiste met en évidence l'idée que tout est en Amairgen : il incarne l'être suprême à qui tout obéit. L'incantation est le point de départ, l'objet central de l'attention du compositeur. Il y fait référence deux fois dans sa première ébauche. Au début :

Mise en action du chant [de louange] d'initiation bardique qu'Aimargen chante au retour du pays des morts¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹⁶⁷ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 10.

Puis à la fin :

il chante son adieu au monde, sur le mode bardique et adjoint la formule d'incantation sublime [...] ¹⁶⁸.

En élaborant vaguement l'idée de son scénario, Dukas établit que l'incantation doit en être le fondement. Le point de départ repose cette fois plus sur une idée thématique comme dans *Les Révoltés* ¹⁶⁹. Les vues du compositeur sont déjà plus précises : mettre en action l'incantation. Au fil de sa réflexion, il semblerait qu'il en modifie l'application, en l'insérant ensuite dans une action. Mais son idée est encore loin d'être fixée.

L'incantation est également l'un des premiers éléments que Dukas inscrit dans la seconde version d'*Aimargen*, soit une vingtaine de pages plus loin dans le même calepin. La datation de cette esquisse est plus incertaine et pourrait être près d'un an plus tard :

Infiniment plus beau que *Taliesin* ¹⁷⁰ !!

Pour *Aimargen* mettre son incantation panthéiste *en action*. Il revient du pays des morts. Il rapporte le Rameau d'Or (si l'on veut, ou une autre *preuve* de l'accomplissement des exploits [...] à tous les héros solaires) Et il a trouvé qu'il n'y a point de Mort. Le pays des morts est le lieu de l'Identité de toutes choses vivantes. Alors son chant plus beau que tous les cantiques D antiques !

Le Cantique d'Amairgen ¹⁷¹ Amairgoren ¹⁷²

- Évolution du scénario et portée philosophique

La seconde réflexion de Dukas concernant *Aimargen* marque une évolution dans laquelle la doctrine panthéiste, socle du projet, reste l'élément primordial ainsi que le lien étroit de l'action avec le pays des morts. Toutefois des différences sont notables, la plus importante consistant en la substitution de l'intrigue principale : la bien-aimée d'*Aimargen* n'est plus mentionnée, bien qu'*Aimargen* revienne toujours du pays des morts ; peut-être est-il allé la chercher ? Mais tout ce qui gravitait autour de l'épouse du héros disparaît avec elle,

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁹ Qui s'enracine sur le « thème de l'immolation sacrée ».

¹⁷⁰ Taliesin est une figure importante de la mythologie celtique et de la littérature galloise, c'est à la fois un poète historique du VI^e siècle et un barde mythique de la littérature galloise. Il n'est pas toujours aisé de les différencier. Dukas y fait ici allusion, à l'instar d'Arbois de Jubainville qui a comparé deux versions de l'incantation d'Amairgen, dont l'une composée par Taliesin.

¹⁷¹ Dans cette citation cohabite les orthographes d'Amairgen et d'Aimargen, puis une celtique, Amairgoren, qui pourraient indiquer une recherche orthographique du compositeur sur le nom du héros. Les modifications des différents noms de ce projet seraient alors voulues.

¹⁷² DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 26-27.

tout comme les Fomores. Surtout, le dénouement de l'action entraînant avec lui la portée philosophique de l'ouvrage sont complètement nouveaux.

Dans la première version, Aimargen offre sa vie pour sauver son peuple tandis que dans la seconde, l'idée dominante réside dans la découverte de ce qu'est réellement le pays des morts : le lieu de l'identité. Avec cette nouvelle donnée dans l'action, Dukas introduit une conception philosophique bien plus évidente, au sein de laquelle l'incantation panthéiste d'Aimargen peut prendre toute sa dimension. C'est à la doctrine panthéiste que Dukas veut donner toute l'ampleur d'un drame, doctrine qu'il résume et met en doute peu après :

Moi = vie = Dieu = identité = identité de toutes chose ou alors = rien¹⁷³

Cette note est à l'image des questionnements et des réflexions philosophiques et métaphysiques du compositeur. Pour autant il ne faut pas faire de Dukas un mystique, il en était certainement bien le contraire tant le ton de ses écrits personnels est ironique lorsqu'il aborde ces sujets :

C'est dans *Job* et dans les *Psaumes* que j'ai fait mes plus belles rencontres. Et il y en a vraiment de merveilleuses. Quel ton et quelle passion dans certains versets attribués au pieux roi David et qui semblent, aux époques différentes auxquelles assurément ils appartiennent, l'œuvre d'hommes d'un talent *littéraire* à qui il faut attribuer la fortune du *Saint Livre* au moins autant qu'à l'inspiration divine. Vraiment, j'ai compris cet été quelques-unes des raisons de ce prodigieux « succès de librairie », le plus grand assurément de tous les temps. Malheureusement, on sent la patte de la piétaille dans les plus beaux fragments, et vous avez dû avoir, comme moi, la sensation de l'interpolation de rédactions superposées et du souci constant de présenter des épisodes de folklore comme des histoires arrivées, édifiantes. Cela gâte beaucoup de belles choses. Mais il en reste assez pour nous satisfaire.

Je suis sûr que vous aurez noté dans les *Psaumes* cette phrase d'un « christianisme » que je n'ai vu relever nulle part : « Les sacrifices de Dieu sont un esprit [...] brisé . » Et bien d'autres parent les frénétiques bocheries dont, très justement, vous les rapprochez. Il faut d'ailleurs reconnaître que Jéhovah, dans le courant du livre, fait des progrès. Au début, il n'était guère au-dessus de Moloch. Mais par la suite, il se spiritualise et se range de manière à n'être guère plus choquant que les prêtres. On sent qu'il a des désillusions qui l'adoucissent et que les *Évangiles* vont le faire passer au second plan¹⁷⁴.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁴ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (21 mars 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

Dukas goûte avec plaisir les études et les débats philosophiques traitant des questions panthéistes, monistes ou du dualisme¹⁷⁵. Avec Édouard Dujardin, le sujet est régulièrement abordé, puisque son ami qui est professeur de sciences religieuses à l'École des Hautes Études, mène des recherches sur la religion et soutient notamment la thèse de l'inexistence de Jésus¹⁷⁶. Si Dukas n'adopte aucune doctrine, il apprécie les travaux menés :

J'ai pensé à vous l'autre jour en lisant dans les *Études d'Histoire religieuse* de Renan¹⁷⁷ (I^{er} V^{ème}) le chapitre sur les Histoires critiques de Jésus. C'est à propos de Strauss¹⁷⁸ (pas Richard, ni Johann, l'autre) et de sa Théorie du *mythe* des origines. Renan combat cette thèse. Il croit à la légende pas au mythe. Belle théorie de l'une et de l'autre. Avez-vous lu cela¹⁷⁹ ?

La doctrine panthéiste d'Amairgen est avant tout une philosophie, qui vise l'universalité dans toutes choses et donc l'universalité en soi. Par cette théorie, le sujet accède au contenu universel à travers la figure mythique de l'être suprême qu'est Amairgen.

Pourtant Dukas doute de la force universelle de son sujet : « ou alors = rien ». Quelques pages plus loin, alors qu'il avait esquissé les premières paroles :

Amairgurenn Amorgonn.
Mon origine est au-delà du Soleil
Mon pays s'étend de la terre¹⁸⁰ à la plus lointaine étoile¹⁸¹.

Dukas semble abandonner le projet.

¹⁷⁵ « Parmi mes amis c'est encore vous et moi que la Bible et la poésie contemporaine intéresse le plus ». DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (21 mars 1919), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers.

¹⁷⁶ Cf. DUJARDIN, Édouard, *Le Dieu Jésus*, Paris : Albert Meissein, 1927.

¹⁷⁷ RENAN, Ernest, *Études d'histoire religieuse*, Paris : Michel Lévy Frères, 1857.

¹⁷⁸ David Friedrich Strauss (1808-1874), historien et théologien allemand, publie en 1835 un essai intitulé *La Vie de Jésus* qui fit scandale, par la présentation historique et non-chrétienne de Jésus.

¹⁷⁹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (19 février 1912), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers.

¹⁸⁰ Le mot « terre » remplace « l'Irlande » rayé, dans la continuité de placer l'intrigue dans un lieu non localisable.

¹⁸¹ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 28.

- Les limites de la théorie

Les dernières notes d'Aimargen sont suivies d'une réflexion remettant en cause la portée de son sujet :

Sur l'actualisme en art

Renoncer à exprimer le monde moderne par une mythologie renouvelée. Sa voix est celle de l'artiste ; le regard de l'artiste est circulaire. L'instant qui passe n'est qu'un point dans le cercle. Il unit le passé au présent dans le cercle. Il unit le passé au présent et en propage le rayon sur tous les points du devenir¹⁸².

En composant un sujet à partir d'une mythologie renouvelée, Dukas espérait peut-être s'adresser, « exprimer » le monde moderne. Mais si l'artiste s'exprime par la mythologie renouvelée, Dukas convient que la mythologie renouvelée exprime surtout l'artiste, ce qu'il est, sa vision d'un sujet et non pas le monde moderne. Cette idée qui ressurgit dans son calepin en 1919-1920 correspond à celle qu'il avait partagée avec Poujaud en 1915 :

La musique n'est pas la voix du drame : elle est la voix du musicien, la récitation sonore des sentiments que lui fait éprouver à *lui*, le drame dont il est le principal *interprète*, avant tous les autres¹⁸³.

Sa réflexion « sur l'actualisme en art » se rapproche de celle qu'il formule à propos des sujets symbolistes :

Généralités

Sans doute il y a des sujets clairs, logiquement agencés, intelligibles par eux-mêmes et qui par eux-mêmes ne signifient pas grand-chose. C'est le plus grand nombre des thèmes dramatiques connus et exploités depuis les origines du théâtre. Aussi la tendance symbolique les interprète-t-elle dans leur signification *Seconde* et les reporte sur un plan où ils ne sont plus compris conformément aux intuitions de l'auteur que de rares auditeurs. C'est la faiblesse du symbolisme. La majorité du public n'y entend rien que le sens le plus simple. Pourquoi donc prendre cette incompréhension comme point de départ en se mettant soi-même dans la situation de l'homme qui n'y comprend rien et ne se soucie d'y rien comprendre pourvu que le spectacle lui paraisse par lui-même attrayant ? Et dès lors pourquoi un sujet pauvrement logique et des déductions scéniques péniblement enchaînées qui devraient du reste signifier autre chose que ce qu'elles veulent dire elles-mêmes !

¹⁸² DUKAS, Paul, [calepin 1], [1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 29.

¹⁸³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (28 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

La vraie fantaisie n'a pas besoin de symbolisme qui est le dernier écho du romantisme. Elle s'y refuse autant qu'à la maçonnerie classique¹⁸⁴.

Bien que cette analyse soit postérieure d'environ dix ans, l'impasse du compositeur face à *Aimargen* y trouve une parfaite illustration. Pour accéder à l'universalité, le créateur doit recourir au symbolisme afin d'investir le contenu de son œuvre d'un sens profond. Si l'œuvre parvient à l'universalité, ce n'est donc que par la direction qu'a impulsé le créateur. Car c'est bien la vocation de la mythologie renouvelée que d'offrir au public un sens supérieur. En actualisant les mythes, le compositeur peut les rendre actuels pour ses contemporains, et permettre à l'auditeur de s'identifier et d'accéder à une vision supérieure. Si belle que soit cette théorie, Dukas convient aussi que la mythologie renouvelée exprime davantage le créateur que son public. Pourtant si l'artiste est, selon lui, intemporel en sa recherche de l'universalité, n'appartient-il pas malgré tout, comme son public, à une époque déterminée ? Ainsi, pour Dukas la question demeure. Si l'œuvre est universelle, elle s'adresse à un public déterminé qui ne peut et ne souhaite pas comprendre, mais qui cherche simplement à être divertie. L'œuvre d'art ne peut donc concilier universalité, sens profond et prétendre s'adresser ou exprimer le monde moderne.

Pourtant entre ses deux réflexions avec lesquelles nous sentons Dukas dans l'impossibilité d'exprimer en même temps sa vision du drame et le monde moderne, il trouve encore, avec *Pénélope*, un exemple : « en traduisant son poème en en exprimant le retentissement harmonieux sur sa sensibilité, [Gabriel Fauré] s'exprime avant tout lui-même et, s'exprimant tout entier, élève le théâtre à cette hauteur de lyrisme où la mode n'atteint pas¹⁸⁵ ».

Si les quelques mots concernant « l'actualisme en art » semble refermer le chapitre *Aimargen* des projets du compositeur, il réapparaît, telle une chimère dans son dernier calepin de 1932 :

Aimargen ??

1^{er} acte : le retour d'Aimargen qu'on croit mort

2^{ème} acte¹⁸⁶

¹⁸⁴ DUKAS, Paul, [calepin 4], [1927-1928], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 37-38.

¹⁸⁵ DUKAS, Paul, « *Pénélope* de Fauré », *art. cit.*, p. 645, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.3. *Prométhée* et *Pénélope* de Fauré, *Pénélope : le chef d'œuvre*, p. 185.

¹⁸⁶ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 51.

La tentative de mythologie renouvelée s'inscrit dans une démarche commune à l'actualisation des mythes nordiques de Wagner. Si tous les deux recherchent la profonde expression des mythes, il n'en demeure pas moins que le traitement du mythe est différent. Selon Wagner « le mythe, devenu incapable de création, se brisa en ses éléments isolés et achevés, son unité [se morcela] en mille pièces, et le germe de son action en une infinité d'actions¹⁸⁷ ». Il entreprend alors de retrouver le centre du mythe, la « structure mythique profonde¹⁸⁸ », mais aussi son fondement religieux et l'intègre à une nouvelle élaboration mythique qui lui est propre. Dans l'Anneau du Nibelung, Wagner s'efforce « de reconstituer le message mythique et, partant des agissements épars des héros de la mythologie scandinave et germanique, d'en faire les véritables manifestations de cette structure mythique profonde¹⁸⁹ ».

Le traitement dramatique du mythe qu'effectue Dukas est différent dans *Aimargen*. Il s'intéresse lui aussi à la force située au cœur du mythe, la force du fondement religieux, unique objet de son attention dans cette mythologie. L'intrigue du scénario ne reprend aucune intrigue de la mythologie irlandaise. Dukas y prélève des éléments, des notions et des images fortes qu'il introduit dans une action de son imagination.

Avec *Aimargen*, il semblerait que les lectures du compositeur l'aient attiré vers l'incantation panthéiste, laquelle aura engendré l'idée de ce travail. Un cheminement à l'inverse de ce que nous avons pu observer pour *Les Révoltés*. Le texte d'Arbois de Jubainville aurait donc fécondé l'imagination de Dukas. Les études sur la mythologie qu'il lisait se révèlent être d'importantes sources pour la composition, notamment pour le projet concernant *Ariane et Dionysos*.

L'exégèse, condition du genre et du scénario ?

Ariane et Dionysos est un projet dont de nombreuses notes du compositeur sont conservées dans son dernier calepin. Comme beaucoup de projets issus de ce type de source, la question de l'identification du genre reste indécise. Les possibilités de ballet ou d'opéra sont toutes deux recevables.

¹⁸⁷ WAGNER, Richard, *Opéra et Drame, Œuvres en prose*, trad. par J.-G. Prod'homme, volume IV, Paris : Delagrave, 1910, p. 256.

¹⁸⁸ TARASTI, Eero, *Mythe et musique*, trad. par D. Pousset, Paris : Michel de Maule, 2003, p. 229.

¹⁸⁹ *Ibid.*

D'après les premiers éléments que nous possédons, *Ariane et Dionysos* paraît être initialement un projet de ballet avec l'évocation de pantomime et de danses, commencé au début de l'année 1930 :

1930 7 Janvier (mardi)
 Le Dieu souffrant et martyrisé puis ressuscité
 Pantomime figurée par les Bacchantes
 L'Union mystique par le supplice d'Ariane percée des flèches d'Artémis.
 I Lamentations funèbres autour de l'autel (Le gong)
 II Offrandes. L'encens
 Le gong
 Le Dieu ne se manifeste pas
 III Les Danses se font plus ardentes

 Premières données du problème !..
 Loin de la solution comme on voit¹⁹⁰.

Le thème principal est la *passion* de Dionysos, « mort et ressuscité » joint au mythe de son union avec Ariane. À l'instar des autres projets dont nous observons l'élaboration, Dukas réfléchit dès le début à la structure générale de l'œuvre, ici encore en trois tableaux. Cette structure en trois parties comprend d'abord la mort du dieu, son culte puis l'attente de sa résurrection. Avec ces quelques notes, il demeure impossible d'entrevoir en quoi et comment ce sujet serait lié ou joint au mythe d'Ariane.

Quelques pages plus loin, le sujet se précise, mais Dukas biffe la page :

L'Orphique (ou le Myste) le tient en tête, le thyrses en main, ordonnateur des mystères.
 C'est ici le tombeau d'un Dieu – du consolateur perdu. Mais qui va renaître... par le sacrifice de l'épouse et son martyre, image de sa Passion – qui doit commencer *après* l'apparition du dieu ressuscité, avec la Bacchante et la Danse de l'Illusion Mystique qui la domine.

 Le Dieu sort de Terre dans les repères enflammés du Hadès et le grondement du tonnerre infernal. Il est jeune et beau.
 Danse de la Résurrection¹⁹¹.

Le sujet, apparemment toujours de ballet, conjugue cette fois les résurrections d'Ariane et de Dionysos.

¹⁹⁰ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1930] B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 1.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 4.

Quelques mois plus tard, la structure tripartite a évolué, Dukas résume l'intrigue et élabore cette fois un dialogue :

20 juillet 30

Interprétation du mythe

Dionysos devient... d'Ariane

Pour attester sa foi en la vie éternelle elle se livre *volontairement* aux flèches d'Artémis et précède son dieu dans le Hadès. Elle l'y accueille, il l'y couronne. C'est l'immolation de la vie terrestre à la vie divine figurée par la résurrection du dernier épisode.

Supprimer l'exposition I. La parole le rend inutile. Et la 1^{ère} transformation d'Ariane fait double emploi avec la scène indiquée plus haut.

I L'immolation (la Terre)

II Le Couronnement (les Enfers)

III La Résurrection (L'Olympe ou la Voûte Céleste)

D : Ma demeure est partout : aux rayons du Soleil, au plus profond de l'Enfer blême [...]. Je suis Dionysos fils de l'ardente Sémélé. Et j'ai pour père Zeus lui-même.

A :

D : J'appellerai sur Toi les flèches d'Artémis

30. VII. 30

Formation d'Ariane

Dionysos : Je t'ai voulue semblable à moi bien avant ta naissance. Des feux d'astres choisis j'ai pris le reflet pour approfondir ton regard, des éléments de terres lointaines j'ai tiré la substance de ton corps agile et façonné tes attributs délicats pour mes délectations.

(D :) Dis-moi mon aimée recevras-tu ton créateur ?

Ariane : Je suis ta créature, Seigneur, tu peux me faire vivre ou m'anéantir.

Dionys. : T'anéantir pour te faire enfin vivre. Je suis né du feu des foudres de Zeus¹⁹².

Cette dernière version du projet connaît des modifications majeures : l'intrigue principale est centrée sur le sacrifice d'Ariane sans se substituer à la passion de Dionysos ; le genre, par la création de dialogues, se tourne manifestement vers le drame lyrique.

Ces deux conceptions différentes du même projet sont séparées de quelques mois, de quelques pages. Comment, pourquoi et à quel moment Dukas repense-t-il son projet ?

Entre les deux aspects, le compositeur se réfère à des sources d'une nature particulière : des textes d'exégèse. Il approfondit les données sur le mythe et le culte

¹⁹² *Ibid.*, p. 6-8.

dionysien en s'appuyant principalement sur le travail de Paul Decharme, *La Mythologie de la Grèce antique*¹⁹³. Dukas cherche à appréhender la figure et le culte de Dionysos. Avec l'ouvrage de Decharme, il retrouve une source originale, une bacchanale d'Eschyle extraite d'un fragment des *Édoniens*, source musicale donc, de la troupe des suivants de Dionysos :

Flûtes récitant au délire...

Frémissement des cymbales d'airain...

Cris vibrants poussés par les enthousiastes du Dieu...

Effroyables mugissements des [taureaux] sortis d'endroits mystérieux

Roulements du tympanum phrygien, tels les grondements formidables d'un tonnerre souterrain¹⁹⁴.

Comme de nombreux mythes grecs, celui de Dionysos possède plusieurs aspects et versions. Mais ce qui intéresse Dukas, c'est l'origine du mythe, plus précisément son origine asiatique ainsi que son culte orphique, Dionysos étant une des principales divinités de l'orphisme.

Des influences lydienne et phrygienne du mythe, Dukas retient la description physique du dieu :

Le dieu qui inspire ces tumultueux transports n'est plus le dieu mâle des vigneron de l'Attique. Il a *changé de forme et de nature*. C'est un adolescent aux joues imberbes, au teint délicat à la figure virginale qu'encadrent les boucles flottantes d'une blonde chevelure. À voir sa longue robe, sa molle et traînante démarche, sa grâce efféminée, on hésite à lui attribuer la nature masculine¹⁹⁵.

De la pratique du culte, il s'intéresse aux bacchantes et suivants de Dionysos qui doivent prendre part à la version ballet :

Voir pp. 434-437 sur l'influence de l'Asie, la distinction des Bacchantes réelles ou Thyades et des Bacchantes idéales d'Euripide, le mysticisme dionysiaque et la communion de l'âme humaine et de l'âme divine. Sur la *Passion* de Dionysos¹⁹⁶.

Ces quelques notes se font l'écho de ses lectures qui l'ont conduit au mysticisme dionysiaque, les fidèles du culte s'abandonnant au dieu :

¹⁹³ DECHARME, Paul, *op. cit.*

¹⁹⁴ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1930], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 2 ; extrait de DECHARME, Paul, *op. cit.*, p. 463.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1930], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 3.

L'être humain, affranchi de la raison comme d'une entrave, n'obéissant qu'aux palpitations de son cœur et au délire de son cerveau, court se perdre dans l'objet inconnu de son adoration auquel il abandonne la direction de sa vie et son âme tout entière. En échange de cette absolue soumission, Dionysos rempli de sa divinité les âmes de ses fidèles [...] ¹⁹⁷.

Si la transcendance de la passion de Dionysos captive d'abord Dukas, ses recherches le mènent au culte dionysiaque qui avait à l'origine « une pensée d'édification, un désir de la perfection réalisée par l'extase, par les commerces mystérieux de l'âme humaine et de l'âme divine de Dionysos ¹⁹⁸ ». C'est pourquoi Dukas consulte l'ouvrage de Jules Girard, *Le Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle* et recopie dans son calepin ¹⁹⁹ :

Girard (Sur l'Orphisme)

Son dieu *Zagreus*, se présente comme une sorte de *guide* et de *rédempteur*, qui, à la fois du fond de la terre et du haut du ciel, règle les destinées comme héros, il est allé lui-même dans les enfers vaincre la mort ; comme dieu, il la gouverne, et puis ensuite gouverne la vie ²⁰⁰.

Ces écrits, figurent parmi les dernières recherches de Dukas avant d'élaborer la seconde version. Il est ici question du rôle, du message porté par sa passion. Nous sommes au cœur du mythe et du culte dionysien. La passion du Dieu repose donc sur l'idée « de demander à la mort la science de la vie ²⁰¹ ».

Cette recherche sur l'Orphisme, dans les profondeurs originales du culte, éclaire Dukas sur son sujet. Dès le départ, il souhaite joindre à la passion de Dionysos la transfiguration d'Ariane. Ces approfondissements le lui permettent. La transformation volontaire d'Ariane sous l'autorité de Dionysos offre au sein du sujet dramatique une plus forte expression de la profondeur mythique qui est de demander à la mort la science de la vie.

Dans la nouvelle intrigue, il ne s'agit plus uniquement de la résurrection de Dionysos, mais de celle du couple Dionysos-Ariane. Le noyau dramatique est cadré sur la mort d'Ariane que Dukas interprète en donnant sa propre lecture du mythe, comme le faisaient les auteurs tragiques dans la Grèce antique ²⁰². Ariane « se livre volontairement aux flèches d'Artémis », ce qu'aucun texte grec connu ne propose. Le texte antique le plus proche est *L'Odyssée*

¹⁹⁷ DECHARME, Paul, *op. cit.*, p. 465-466.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 466.

¹⁹⁹ L'extrait est recopié mot pour mot de GIRARD, Jules, *Le Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*, Paris : Hachette, 1879, p. 245.

²⁰⁰ DUKAS, Paul, [calepin 5], [1930], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 3.

²⁰¹ GIRARD, Jules, *op. cit.*, p. 245.

²⁰² Cf. CUSSET, Christophe, *La Tragédie grecque*, Paris : Seuil, 1997, p. 11.

d'Homère rapportant que Dionysos fait tuer Ariane par Artémis, sans davantage de précision sur la volonté d'Ariane²⁰³.

La modification des mythes dans leur adaptation à l'opéra n'a rien d'extraordinaire en soi. Si elle s'inscrit dans un dessein dramatique, l'histoire est parfois très altérée. Les mythes sont modifiés, repensés, arrangés et juxtaposés pour la nécessité de la pièce²⁰⁴. Selon Dukas, ces remaniements doivent être effectués avec soin et dans un but précis. L'idéal est « une complète identification avec l'âme grecque, de les traiter avec une largeur, une simplicité et une exactitude de détail telles, que l'auditeur puisse ressentir, en face de cette restitution, l'impression d'un original et que la signification, religieuse ou humaine, s'en dégage comme d'un poème authentiquement ancien²⁰⁵ ». Cette idée synthétise la pensée de Dukas sur ces sujets et nous présente son regard du mythe : retrouver leur profonde expression.

Dukas n'approuve les modifications des mythes que dans cet unique but. Il reproche par exemple à la *Déidamie* d'Édouard Noël, d'avoir, en dénaturant la légende, perdu toute vraisemblance et intérêt. Pire, d'avoir voulu trop dramatiser, le mythe perd « la plus grande partie de son charme et de sa couleur²⁰⁶ ». Dans cet opéra, le mythe devient un « exposé pur et simple de l'histoire, à laquelle on rattache tant bien que mal des épisodes pouvant fournir prétexte à tous les lieux communs qu'une façon conventionnelle d'envisager le drame lyrique fait regarder comme indispensables : c'est ce qu'on appelle donner au musicien l'occasion de déployer ses talents²⁰⁷ ». Le but poursuivi se situe bien loin des idéaux de Dukas et de leur force mythique.

En revanche cette puissance d'évocation, Dukas la retrouve dans *Les Troyens* de Berlioz. La manipulation de sources différentes, l'adjonction de personnages et le rapprochement de mythes disparates deviennent des qualités car, tout y est rassemblé dans « la logique grandiose de l'action²⁰⁸ » et le livret ne se diversifie « que des seuls épisodes qui s'y [rattache] avec vraisemblance²⁰⁹ ».

²⁰³ « À côté de Phèdre et de Procris, la belle Ariane, la fille du cruel Minos, qu'autrefois Thésée, revenant de Crète vers les fertiles campagnes de la sainte Athènes, emmena avec lui ; mais sans en jouir ; car, avant qu'il l'eût possédée, Artémis la tua dans l'île de Dia, sur le désir de Dionysos ». HOMÈRE, *L'Odyssée*, éd. par P. Brunet, Paris : Gallimard, 2000.

²⁰⁴ Cf. PORTE, Danielle, « "Beau comme l'antique" : l'Antiquité dans l'opéra au XIX^e siècle », *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, éd. par A. Ramaut et J.-Chr. Branger, Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 35-59.

²⁰⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Deidamie* d'Henri Maréchal] », *art. cit.*, p. 144.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 146, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Le canevas ordinaire d'opéra*, p. 112.

²⁰⁸ DUKAS, Paul, « *Les Troyens* de Berlioz », *art. cit.*, p. 40, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 4.5. Hector Berlioz, *Les Troyens*, p. 75-82.

²⁰⁹ *Ibid.*

L'altération du mythe d'Ariane et Dionysos est une interprétation visant à mettre en évidence l'idée fondamentale du sujet. C'est grâce aux approfondissements que Dukas reconsidère et peaufine son sujet. Mais l'analyse de son thème le conduit aussi à en modifier le genre. La force d'expression qu'il vise à travers la renaissance divine d'Ariane est ardue. Il a pu estimer que la danse, au moyen de l'expression des corps, n'aurait pas réussi à transmettre ses idées au spectateur, Dukas ne souhaitant pas simplement mettre en musique un épisode mythique. Le choix du sujet et l'approfondissement du culte qu'il conçoit nous invite à penser que c'est la renaissance à la vie qu'il désire glorifier, la volonté de l'homme à renaître.

Du reste, la figure de Dionysos au sein d'un drame lyrique n'est pas la simple évocation d'une divinité. Il convoque par sa présence l'image originelle de la tragédie, car la naissance et les représentations de la tragédie dans l'antiquité ont lieu dans le cadre du culte de Dionysos²¹⁰, lors des fêtes qui lui sont consacrées. La relation entre le Dieu sur la scène lyrique et la tragédie devient pour ainsi dire palpable par le spectateur contemporain.

Ce thème de la mort, en tant que passage vers la renaissance, en tant que transcendance représente un thème prisé par le compositeur, mais il n'est pas le seul. Au fil des projets et malgré leur diversité, les sujets se relient par quelques thèmes communs.

3.3. Thèmes et éléments récurrents

L'analyse des éléments récurrents s'organise autour de deux domaines constitutifs des sujets : les lieux puis les thèmes et personnages afin de mettre à jour les sèmes des projets.

Des lieux mystérieux

L'un des premiers éléments établis par Dukas lors de l'élaboration de ses sujets concerne le lieu. Beaucoup d'esquisses d'intrigue ou de thème, malgré la pauvreté de la mise en œuvre sont placées dans une atmosphère ou un paysage.

²¹⁰ CUSSET, Christophe, *op. cit.*, p. 4.

Tableau 10 : Synopsis des lieux

Projets	Cadre général	Cadre précis
<i>Le Nouveau Monde</i>	La ville de Gêne	
<i>La Tempête</i>	Une île inconnue	
<i>Méduse</i>	[Une île]	La grotte des Gorgones
<i>Les Révoltés</i>		
<i>Le Sanctuaire</i>		
<i>Histoire du fondeur qui reforge les hommes</i>		
<i>Aimargen</i>	L'île de Milé	
<i>Feste de l'Ane</i>		
<i>Les Successeurs</i>		Un temple
<i>Les Colonisateurs</i>	Un pays de grande civilisation éteinte	Un temple
<i>Le Rameau d'Or</i>		
<i>L'Empereur orgueilleux</i>		
<i>Un acte saltimbanque ou bouffon</i>		
<i>Iphigénie</i>		
<i>Le Vœu du Sépulcre</i>		
<i>Les Navigateurs</i>	Une île	Un temple / palais
<i>Ariane et Dionysos</i>		
<i>L'Île mystérieuse</i>	Une île	
<i>Danaïdes</i>	Province française	
<i>Les Ciseaux d'Atropos</i>		
<i>Chrysopolis</i>		Un rivage

Ce tableau ne reprend que les projets pour lesquels les types de sources dont nous disposons nous permettent d'apprécier une localisation ou son absence. Ainsi il prend en compte les sujets des calepins, ainsi que *Le Nouveau Monde*, *Méduse* et *Chrysopolis*.

Au sein des projets, cohabitent deux types de lieux : un premier cadre très général et un second plus précis. Sur vingt et un projets recensés ici, dix sont localisés, et seulement cinq

précisément, en revanche onze n'ont aucun cadre, même pour un des sujets les plus travaillés qu'est *Ariane et Dionysos*, à moins de considérer la vie et la mort comme des lieux.

Les lieux mettent en évidence la prédilection de Dukas pour les îles, six projets sur dix se situent sur une île ou un rivage. Les îles sont régulièrement mises en scène à l'opéra²¹¹, car elles entraînent dans leur sillage un grand nombre de symboliques. Dans *Aimargen*, les îles sont des lieux de connaissance, de science et de paix. C'est un refuge, un secours pour les naufragés dans *L'Île mystérieuse* et dans un projet non identifié où « 2 compagnons échappés d'un naufrage abordent dans une contrée étrange. Une sorte d'Eldorado²¹² ». Mais l'île symbolise aussi un lieu d'isolement et un centre spirituel sacré dans *Les Navigateurs* et *L'Île mystérieuse*.

Parce qu'elles sont entourées par la mer, l'océan, elles en convoquent également les symboles, ceux de la vie, de la naissance, de la transformation et de la renaissance, bien visibles dans *Aimargen*.

D'autres projets évoquent la mer, comme *Le Nouveau Monde*. Il se situe selon Brussel, à Gêne, ville portuaire et les protagonistes sont des navigateurs. Dukas utilise peut-être alors le symbole inhérent à l'eau en mouvement en tant qu'état transitoire, changeant et instable.

Avec les lieux nous percevons la volonté du compositeur de placer ses intrigues dans des endroits isolés, étranges, comme dans *Les Colonisateurs* ; s'il n'est pas question clairement d'île, les personnages viennent de « régions mystérieuses²¹³ ». Parfois ce sont des terres inconnues, volontairement indéterminées, comme dans *Aimargen* où l'île inventée de Milé remplace l'Irlande. Enfin des lieux suscitant une émotion telles l'île et la grotte habitée par les Gorgones qui en sont peut-être les plus effrayants.

Les îles, les rivages et la mer ciblent une géographie tout en restant indéterminée. Mais dans ses scénarii, Dukas évoque parfois des lieux plus précis. Dans ce cas il s'agit souvent de temples. Les sanctuaires rapportent des symboles communs aux îles : des lieux sacrés qui accueillent et protègent le croyant, mais qui peuvent aussi effrayer le profane, ce qu'évoque *L'Île mystérieuse* dans lequel le temple n'est pas explicitement mentionné. Ainsi Dukas note-t-il une réplique « Pourquoi avez-vous franchi le seuil défendu²¹⁴ ? »

Le temple est aussi, comme le définit Schwaller de Lubicz « le milieu magique qui transporte l'être humain au-delà de lui-même. Dans le Temple, l'humain subit ce que normalement il est incapable de comprendre ; il y prend conscience d'un état d'être que la

²¹¹ *Les Pêcheurs de perles* (1863) de Bizet, *Ariane* (1906) de Massenet, *L'Île du Rêve* (1898) de Hahn.

²¹² DUKAS, Paul, [Calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 4.

²¹³ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 32.

²¹⁴ DUKAS, Paul, [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 53.

pensée rationnelle ne peut plus formuler²¹⁵ ». C'est donc un lieu de naissance spirituelle. Tous ces symboles se réunissent dans un vaste paradigme sémantique de la spiritualité et de la connaissance.

Thèmes et personnages

Les thèmes de la connaissance et de la spiritualité sont déjà ceux qu'avait sans doute développés Dukas dans l'un de ses premiers projets de 1897 à 1899, *L'Arbre de Science*. Ce « drame lyrique en quatre actes²¹⁶ » repose sur un mythe bouddhiste. Un sujet inspiré d'une légende hindoue semble apporter une grande réflexion philosophique. Il n'existe aucun écrit ni aucune esquisse de *L'Arbre de science*, cependant ce sujet s'inspire probablement des chapitres 19 à 24 du *Lalitâvistara*²¹⁷. Ce mythe est celui de l'arrivée de Bouddha à Bodh-Gayâ, où il a reçu l'illumination. Le Bouddha assis au pied de l'arbre de l'intelligence surmonte l'apparition du démon, atteint la première contemplation, produit la science directe, détruit l'obscurité et fait naître la clarté. La signification religieuse et humaine émanant de cette légende est très certainement à l'origine du projet dans lequel Dukas pouvait aborder une importante action intérieure. Du reste, *L'Arbre de science* n'est pas sans évoquer l'Arbre de la Connaissance ou de la Science du Bien et du Mal qui représente l'instrument de la chute d'Adam et Ève : Dieu « fit pousser du sol toutes sortes d'arbres à l'aspect agréable et aux fruits délicieux. Il mit au centre du jardin l'arbre de la vie, et l'arbre qui donne la connaissance de ce qui est bon ou mauvais²¹⁸ ».

Nous ne pouvons que supposer le cadre philosophique à caractère sacré de ce deuxième projet dont il ne subsiste aucune intrigue dramatique. Toutefois, *L'Arbre de Science* préfigure les multiples scénarii des calepins.

Les Successeurs, Le Sanctuaire et *Les Colonisateurs* se situent au sein de temples. Il est frappant de constater, notamment en feuilletant les calepins de notes de Dukas, que de nombreux projets présentent des thèmes liés au domaine sacré.

²¹⁵ SCHWALLER DE LUBICZ, René-Adolphe, *Le Temple de l'homme*, Paris : Dervy, 1949 R/1996.

²¹⁶ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 31.

²¹⁷ *Lalitâvistara* signifie « le déroulement de la pièce », c'est une des *Bouddhacarita* (actes de Bouddha), une histoire relatant la vie du Bouddha historique. Cf. *Lalitâvistara : Vie et doctrine du Bouddha tibétain*, éd. par G. Rachet, Paris : Sand & Tchou, 1996.

²¹⁸ Bible, Genèse chapitre 2, verset 9.

Tableau 11 : Rapport des sujets au domaine sacré

Sujets liés au sacré	Sujets non sacrés
<i>L'Arbre de Science</i>	<i>Horn et Rimenhild</i>
<i>Les Bacchantes</i>	<i>Le Nouveau Monde</i>
<i>Méduse</i>	<i>La Tempête</i>
<i>Les Révoltés</i>	<i>Histoire du fondeur qui reforge les hommes</i>
<i>Aimargen</i>	<i>Feste de l'Ane</i>
<i>Les Successeurs</i>	<i>Le Vœu du Sépulcre</i>
<i>Les Colonisateurs</i>	<i>Chrysopolis</i>
<i>Les Navigateurs</i>	
<i>Le Sanctuaire</i>	
<i>Le Rameau d'Or</i>	
<i>L'Ile mystérieuse</i>	
<i>Ariane et Dionysos</i>	

Les liens entretenus avec le sacré sont de natures différentes : *L'Arbre de Science* est un mythe hindou donc sacré, *Aimargen* un mythe irlandais tandis que *Les Bacchantes*, *Méduse*, *Ariane et Dionysos* et *Le Rameau d'Or*²¹⁹ sont des mythes gréco-romain. Pour les autres sujets, le sacré est intégré à l'intrigue principale, en revêtant un aspect légendaire. Les personnages sont alors des croyants dans *Le Sanctuaire*, *Les Successeurs*, des prêtres dans *Les Successeurs*, *Le Rameau d'Or*²²⁰ *Les Navigateurs*, et un prêtre-roi dans *L'Ile mystérieuse*. La foi exposée dans ces scénarii peut introduire dans l'action plusieurs idées, comme la mort dans *Les Révoltés* où « le thème de *l'Immolation sacrée* [...] lui sert de base », la connaissance et la lutte intérieure.

Le Sanctuaire et *Les Successeurs* procèdent d'une idée commune : une opposition père / fils soit croyant / incroyant introduisant les notions de sacrifices, de fanatisme, d'aveuglement et de lutte :

²¹⁹ *Le Rameau d'Or* doit certainement son titre à un cycle éponyme de James Georges Frazer. Le scénario de Dukas rapporte le meurtre du prêtre de Nemi, que Frazer développe à propos du culte de Diane dans le premier chapitre « Le Roi du bois », du premier tome du cycle *Le Rameau d'or* intitulé *Le Roi Magicien dans la Société primitive* (FRAZER, James George, *Le Rameau d'or*, éd. par N. Belmont et M. Izard, Paris : Robert Lafont, 1981-1994, 4 volumes.)

²²⁰ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 34.

Le Sanctuaire

Placer l'action dans une époque de grande subversion sociale ou nationale, de sorte qu'une menace de disparition pèse, dès le début, sur les personnages.

Le principal de ceux-ci est un croyant qui a perdu la foi, une sorte d'apôtre désabusé. Au temps de son ardeur il a formé des disciples. Son fils est une sorte d'illuminé ; un fanatique. Une féroce persécution s'exerce alors sur la secte et le fils brûle de la soif du martyre, autant pour faire éclater la foi et rendre Témoignage à son Dieu que pour guérir son père de son aveuglement²²¹.

Le fanatisme religieux du *Sanctuaire* et l'affirmation de l'incroyance dans *Les Successeurs* conduisent dans les deux cas à la mort du protagoniste :

Le père croyant attribut tout bien aux dieux.

Le fils nie les Dieux et ne croit qu'en la vie. Il persécute la foi du père.

Sacrilège. Impunité. Mais il aime une femme, croyante également et *malade*. Son état s'aggrave. On persuade le fils qu'une expiation, une réparation envers les dieux la sauverait. Le fils lutte contre lui-même et contre tous. Mais il est *touché*. Un prêtre se charge de le ramener *au bien*. Il consent à paraître au temple pour une réparation solennelle. La femme meurt. Le père assure qu'elle est *sauvée*, que le plus grand *bien* est accompli, que les dieux vont pardonner. Mais le fils dans ce grand déchirement retrouve son incroyance première. Une nouvelle expiation s'impose à lui, [il] se tue dans le temple en affirmant son incroyance première, sa liberté divine et son droit à disposer du monde et de la vie. Dieu lui-même, il ne pardonne pas aux dieux. Toute l'assistance se met en prière²²².

Les Navigateurs et *L'Ile mystérieuse* reprennent l'opposition croyants / incroyants entre cette fois des étrangers et les habitants d'un lieu étrange et la prolongent en insérant la connaissance suprême reçue des Dieux. Le prêtre dans *Les Navigateurs* et le prêtre-roi de *L'Ile mystérieuse* sont voués à la mort par l'arrivée des étrangers, mais ils savent : « Il ignore tout, je sais pour lui qu'il est prédestiné à ma perte²²³ ». Ils voient également :

- A qui rendez-vous hommage ?
- A notre Maître
- En son absence ?
- Il est toujours présent
- Invisible alors
- Pour tous sauf pour nous²²⁴.

²²¹ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 4-5.

²²² *Ibid.*, p 21-23.

²²³ DUKAS, Paul, [Calepin 5, *L'Ile mystérieuse*], [1932], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 53.

²²⁴ DUKAS, Paul, [Calepin 4, *Les Navigateurs*], [1928], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 18.

L'opposition entre croyants et incroyants s'insère dans un cadre davantage légendaire, si bien que l'aspect sacré s'efface au profit de la couleur féérique et irréelle. Notons également que ces deux derniers scénarii ont de nombreux points communs avec celui des *Colonisateurs*, où Dukas utilise aussi l'image du retour à une civilisation, un mythe originel : les personnages arrivent dans « un pays de grande civilisation éteinte²²⁵ » et découvrent « le temple d'un Dieu encore célébré alors que depuis de longs siècles les Dieux ont disparus²²⁶ ».

Dans *Le Sanctuaire*, *Les Successeurs*, *Les Navigateurs* et *L'Île mystérieuse*, la foi, le culte sont les objets centraux de leur intrigue respective, est-ce à dire pourtant que l'idée de Dukas est de développer une réflexion sur la relation au sacré ? À quatre reprises, le conflit tragique réside dans l'opposition croyant / incroyant.

Dukas, de confession juive bien que non pratiquant, est vivement intéressé par les réflexions sur le dualisme, le monisme, le panthéisme et son ami Dujardin effectue des recherches sur l'origine du christianisme. Le compositeur cherche-t-il alors à traduire le malaise d'une société à l'antisémitisme patent ? Cette explication est séduisante mais peut-être excessive. Si l'amitié de Dukas pour Vincent d'Indy ne peut suffire seule à la contredire, son admiration pour *Fervaal* et *La Légende de Saint Christophe* au message antisémite manifeste²²⁷ la met sérieusement à mal. D'autant que les sujets ne se contentent pas d'exposer les conflits entre croyants et incroyants. Dans *Le Sanctuaire* et *Les Successeurs*, la foi plonge le héros dans une lutte intérieure et le met aux prises avec lui-même. Le sacré peut alors être considéré comme un vecteur dramatique conduisant un personnage à affronter ses propres démons, à se connaître et à se découvrir lui-même.

Les éléments liés au domaine sacré dans les sujets des calepins, le fanatisme, l'aveuglement, la mort, la connaissance sont certainement déjà présents dans *Les Bacchantes* qui ont occupées Dukas quelques années auparavant²²⁸. En opérant ce rapprochement, nous observons que tous ces scénarii répondent à la définition de la tragédie antique dans laquelle : « l'action consiste le plus souvent en un conflit qui oppose l'homme à des principes moraux ou religieux supérieurs²²⁹ ».

²²⁵ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 32.

²²⁶ *Ibid.*, p. 33.

²²⁷ Cf. SCHWARTZ, Manuela, « Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy », *Vincent d'Indy et son temps*, éd. par M. Schwartz, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 58-60.

²²⁸ Cf. *infra*, II^e partie : Les projets avortés, 2.5. Les collaborations ou la contradiction, *Les Bacchantes*, p. 273-281.

²²⁹ « La Tragédie », *Larousse encyclopédique universel*, art. cit., p. 5513-5514.

Tout comme dans la tragédie antique, les scénarii convergent vers la mort des personnages principaux dans lesquels la foi est un vecteur dramatique, un élément de la dramaturgie conduisant les héros à faire un choix.

Si les sujets évoquent la mort de ses héros, nous ne pouvons pas entièrement mesurer l'envergure que lui aurait donnée Dukas en les développant davantage. Dans les projets les plus avancés, la mort n'est pas le but poursuivi par le compositeur ; elle n'est jamais une fin en soi. La mort de Méduse révèle à Thésée son amour pour elle, la mort dans *Aimargen* représente le lieu de l'identité et la mort d'Ariane dans *Ariane et Dionysos* symbolise un renouveau. Avec ces trois sujets, Dukas fait de la mort une révélation appuyée par la force du mythe. Des lieux comme les îles et les temples tels que nous les avons présentés précédemment renforcent, participent et sont les justes décors à cette révélation et à cette renaissance. L'idée de la connaissance est plus précisément celui de la connaissance de soi. L'action recherchée par Dukas est donc intérieure, l'expression d'un conflit personnel du héros.

En 1921, dans son premier calepin, Dukas théorise l'action idéale, intérieure :

« Que le cœur se brise ou se bronze²³⁰ »

Définition admirable de la *seule* véritable origine de la tragédie (qu'on y songe !) celle-ci n'étant, ne pouvant être que l'exposé de conflit entre *cas particulier* et une loi générale un chapitre (si l'on veut) de l'histoire d'une destinée individuelle considérée dans son rapport avec la destinée humaine en général.

Toute la haute dramaturgie se ramène à cette définition et dans la vie ou dans l'art elle s'applique même plus exactement et plus profondément aux situations qui semblent prêtes à l'infirmier alors qu'une destinée humaine et individuelle *semble* momentanément *dépasser* une loi universelle ou *paraît* en trouver le point de brisure alors que l'homme va tantôt s'y briser.

Mais il y a *aussi la tête* et c'est elle qui témoigne, en somme, même au moment où le brouillard de la mort voile la pensée, qu'il a fallu que le cœur fut brisé ou devenu de bronze avant ceci et mourir, nous voici menés au seuil d'une *sur dramaturgie* où lutterait le cœur contre la tête et chacun ayant *ses raisons* ou sa raison sans pour cela être dupe l'un(e) de l'autre, ni à la fin, peut-être, pouvoir l'emporter l'un sur l'autre.

On peut ainsi concevoir des cas où le cœur, guidé par la tête et armé contre lui-même devrait combattre sa propre sensibilité et reconnaître en elle la plus dangereuse ennemie d'un grand cœur²³¹.

²³⁰ Citation de Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort dans *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, publié en 1795. Cette citation est également reprise par Honoré de Balzac dans son roman *La Maison du chat qui pelote* publié en 1829.

²³¹ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1921], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 45-53.

Ainsi au lieu d'avoir une action intérieure où la passion lutte contre la raison. Le cœur et l'esprit s'allient dans la lutte contre la sensibilité entendue comme un obstacle aux sentiments élevés.

Cette conception de l'action psychologique peut expliquer pourquoi les conflits amoureux sont étrangement absents des calepins de Dukas. Les luttes intérieures de ses personnages sont générées par des conflits qui opposent les croyants et les impies, voire de façon plus rapprochée un père et son fils dans *Le Sanctuaire* et *Les Successeurs*. Toutefois Thésée dans *Méduse* est en proie au conflit de l'amour et *Chrysopolis* évoque une trahison amoureuse : un commandant retrouve l'épave de son frère, son ennemi, sept ans après sa disparition. Il y découvre des richesses et un coffre « sans clef ni serrure », brillant à l'intérieur « d'une lueur étrange ». En marge du dialogue, Dukas précise que « de ce coffre mystérieux vont sortir toutes sortes de maléfices²³² », et ajoute également la présence d'une femme dans l'intrigue à développer – qu'il ne développera pas – l'épouse du commandant aurait nourri un amour réciproque avec le frère.

3.4. Le problème de la construction de l'intrigue

Grâce aux calepins, nous pouvons suivre la démarche de Dukas pour élaborer ses sujets les plus complets. La plupart des projets se limitent à l'exposition d'une intrigue vaste, d'un thème, sans qu'une action plus précise ne soit développée à partir de l'idée générale.

L'exemple des Révoltés

Lorsque Dukas travaille aux *Révoltés*, c'est à partir du thème de « l'immolation sacrée » qu'il souhaite construire une action. Il évoque ensuite les lais d'Aristote et de l'Oiselet :

Reprendre le sujet des *Révoltés* avec le thème de *l'Immolation sacrée* qui lui sert de base.

Symphonie sur la Résistance : 1^{er} M^t Activité Obstacles = 2^e Lassitude, Mélancolie = 3^e Oubli - Ivresse - 4^e Réapparition des motifs *revivifiés* dans la Joie de l'assistance future pressentie

²³² DUKAS, Paul, [*Chrysopolis*], (1929), B.n.F., Musique, W. 51 (95).

(lai d'Aristote ? de l'Oiselet ?)²³³.

Plusieurs projets inscrits dans les calepins, comme *Ariane et Dionysos*, nous révèlent la volonté de Dukas d'ancrer son travail de composition sur une recherche érudite, est-ce le cas de ces lais ?

Il s'agit ici de fabliaux du Moyen Age. L'évocation de ces petits récits moralisateurs pourrait être venue à l'esprit de Dukas dans le souci d'établir une intrigue. Il est difficile de relier ces deux histoires avec les premières notes des *Révoltés*. Bien que le sujet paraisse abandonné, il n'en est rien. Nous le retrouvons dix pages plus loin, après des notes concernant entre autres *La Tempête* et *Aimargen*, sans que l'on puisse estimer combien de temps sépare ces deux étapes. Dukas esquisse une vague situation initiale :

Les Révoltés

Quelque chose comme un *Paradis* sur un *Enfer*. Les *Bienheureux* ne le sont pas tous. En bas on rêve de révoltes puisque la félicité *d'en haut*, la splendeur, l'harmonie et la paix sont faites de la douleur, de la laideur des discordances et du trouble du monde inférieur. Mais en haut la tristesse du bonheur fait rêver d'en bas et la révolte *grondante* de ce monde inférieur trouve des sympathies et des complicités chez ceux qui en sont les victimes désignées. Établir l'action sur ce thème²³⁴.

La dernière étape connue de ce projet est donc la constitution d'une intrigue. Il aura fallu à Dukas un certain temps de mûrissement pour la composer. Cette action ne semble pas avoir de rapport avec le lai d'Aristote. Celui-ci enseigne au travers d'une intrigue amoureuse rassemblant le grand Alexandre, une courtisane indienne et le philosophe Aristote, que, selon les versions soit « l'Amour est le maître de tous les hommes²³⁵ », soit de se méfier de la passion stupide²³⁶. Ces thèmes sont suffisamment larges pour pouvoir embrasser tous les scénarii possibles. En revanche le lai de l'Oiselet, présente une morale plus proche de celle des *Révoltés*, bien que l'histoire en soit très différente. En effet, ce fabliau aux nombreuses versions rapporte la mésaventure d'un homme et l'enseignement que lui prodigue un oiseau, qui peut être résumé ainsi : « Ne désire pas ce qui appartient aux autres et ne te chagrine pas pour les choses que tu as perdues parce que la douleur ne les fait pas recouvrer²³⁷ ». Cette

²³³ DUKAS, Paul, [calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 1.

²³⁴ *Ibid.*, p. 12.

²³⁵ LEGRAND D'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Fabliaux ou contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris : Renouard, 1929, t. I, p. 279.

²³⁶ BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris : Bouillon, 1893, p. 170-177.

²³⁷ PARIS, Gaston, *Légendes du Moyen-âge*, 3^{ème} édition, Paris : Hachette, 1908, vol. 1, p. 235.

moralité conviendrait parfaitement au sujet élaboré ensuite pour les *Révoltés*, mais d'après les informations dont nous disposons, il ne présente en revanche pas de rapport avec le thème de l'immolation sacrée sur lequel devait originellement se fonder le projet.

L'évocation des deux fabliaux n'avait certainement pas pour but de définir un cadre fictif au thème choisi, l'immolation sacrée n'ayant absolument rien de commun avec l'un des deux lais. Il est en revanche probable que la référence à ces deux textes ait été un moyen pour Dukas de cerner davantage l'idée qu'il désirait exprimer. S'appuyer à la morale de ces références est une nouvelle démarche d'approfondissement, mais différente de celle d'*Ariane et Dionysos*.

Beaucoup de sujets des calepins sont des thèmes auréolés d'une intrigue très générale, comme dans *Les Révoltés*. *Aimargen* en est aussi représentatif, Dukas désire élaborer un drame à partir de l'incantation panthéiste, mais aucune action particulière ne semble jaillir ensuite.

En 1932, Dukas, alors âgé de soixante-sept ans, théorise encore la démarche de composition du sujet à l'opposé de la méthode qu'il a toujours suivi : « C'est une folie de vouloir procéder d'une idée générale à une action particulière. C'est l'inverse de la nature [...] »²³⁸. Quelques pages avant cette note il venait d'entreprendre *Les Ciseaux d'Atropos*, dont les tout premiers mots sont : « Thème : l'homme qui s'accomplit »²³⁹.

Le principe même de la composition de l'intrigue est problématique. Dukas semble bloqué par les détails à apporter à une action, à moins qu'il n'ait jugé qu'aucun de ces thèmes n'était suffisant. Une dernière possibilité mérite d'être évoquée même si rien ne peut l'étayer. Certains scénarii ont pu dépasser le cadre de l'ébauche du sujet, d'autres ont pu être développés en livret, voire en musique. Dukas aurait alors composé dans d'autres cahiers aujourd'hui disparus. Cette supposition nous rappelle qu'aucune théorie catégorique ne peut prétendre apporter de réponse certaine à l'avortement de tous ces projets.

²³⁸ DUKAS, Paul, [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 5), p. 90.

²³⁹ *Ibid.*, p. 86.

3.5. Les collaborations ou la contradiction

Le refus par principe

Considérant que « le drame lyrique doit naître d'une pensée toute musicale²⁴⁰ », Dukas se montre généralement hostile aux formes d'adaptation. Mais ainsi que nous l'avons exposé précédemment la collaboration se révèle être une question complexe, à propos de laquelle l'opinion de Dukas n'est pas aussi catégorique qu'elle semble l'être au premier abord. Car s'il se montre tout au long de son activité critique assez fidèle à ce principe théorique du compositeur-librettiste, il choisit de mettre en musique *Ariane et Barbe-Bleue*, contre-exemple parfait. Les textes soumis au compositeur reflètent cette ambivalence.

En 1909, il décline « l'honneur²⁴¹ » de mettre en musique *L'Oiseau bleu*²⁴² de Maeterlinck proposé par Albert Carré alors qu'à la fin de cette même année, il s'attelle sérieusement au projet des *Bacchantes* avec Édouard Dujardin. Puis en 1916 il refuse en ces termes un projet de ballet d'après le texte de Colette proposé par Jacques Rouché : « Vous savez mes idées sur les collaborations. Elles n'ont pas changé²⁴³ ». Ce texte sera mis en musique par Ravel pour devenir *L'Enfant et les sortilèges*. Dukas accepte pourtant la proposition suivante : une collaboration avec Georges de Porto-Riche. Il décline aussi d'écrire une musique de scène pour *Antoine et Cléopâtre* d'André Gide, confiant à Paul Poujaud :

Je viens de recevoir une lettre de Gide qui revient à la charge pour la musique de sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre*. Gémier²⁴⁴ m'a si bien convaincu de l'inutilité de la musique dans cette pièce que toute l'éloquence de Gide ne pourra m'en faire démordre. Des fanfares ! Et encore²⁴⁵ !

Pourtant sa décision concernant *Proserpine* du même auteur est confuse. Ce projet de ballet aurait débuté en 1912²⁴⁶, avant d'être rapidement abandonné. Le compositeur y revient

²⁴⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Messidor d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 89.

²⁴¹ DUKAS, Paul, lettre à Jacques Durand [1909], *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 74.

²⁴² *L'Oiseau bleu*, 1908, pièce de théâtre en six actes et douze tableaux.

²⁴³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Jacques Rouché (14 avril 1916), B.n.F. Bibl.-musée de l'Opéra, fonds Rouché, f. 10.

²⁴⁴ Firmin Gémier (1869-1933), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre, il crée le Théâtre national populaire à Paris en 1920.

²⁴⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (21 juillet 1918), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288, partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, op. cit., p. 363.

²⁴⁶ Cf. BLANCHE, Jacques-Émile, lettre à André Gide [21 juin 1912], *Correspondance André-Gide - Jacques-Émile Blanche (1891-1939)*, *Cahier André Gide*, Vol. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 163 : « Et votre Dukas ? ».

pourtant en 1919 avec René Piot²⁴⁷. Son dernier refus est celui d'un opéra-comique fondé sur l'œuvre *Comme la plume au vent*²⁴⁸ proposée par Albert Carré :

La pièce est charmante, admirablement construite et de la plus spirituelle fantaisie. Mais elle se passerait, il me semble, assez bien de musique qui ne tient à l'action, ou du moins du fond de l'action, que par le personnage de la prophétesse. La pièce pour le reste se suffit à elle-même, de sorte que les morceaux chantés y paraîtraient, je crois, de simples épisodes, moins propres à seconder le mouvement de l'ensemble qu'à le ralentir. Vous allez me répondre que c'est précisément là ce qui caractérise le genre « opéra-comique », en me citant d'illustres exemples. Il y en a cependant quelques-uns où l'on chante plus qu'on ne parle. Toutefois je ne prétends vous donner, comme musicien, que mon impression personnelle et j'espère bien que vous ne prendrez pas pour une critique d'un ouvrage théâtralement si vivant et réussi²⁴⁹.

Il décline également par deux fois les propositions de Gabriel Astruc :

Mon cher ami

Vous êtes tout à fait gentil de songer encore à moi pour écrire la musique de la tragédie que vous devez monter ce printemps, mais la raison pour laquelle je n'ai pas accepter votre première offre s'oppose malheureusement à cette nouvelle proposition. Je vous remercie de l'intention tout autant que si j'étais à même de profiter de vos dispositions cordiales et vous envoie mes sentiments les meilleurs.

Paul Dukas²⁵⁰

Les cas contradictoires des Bacchantes et de Julien l'Apostat

- *Les Bacchantes*

Au lendemain de la création d'*Ariane et Barbe-Bleue*, Paul Dukas reçoit cette lettre :

Cher monsieur

Voulez-vous permettre à un littéraire qui a été pendant quelque temps votre camarade, il y vingt-cinq ans, chez Guiraud dont il fut l'élève fantomatique, de se rappeler à votre souvenir pour vous dire, la magnifique émotion, - la plus grande depuis Wagner, - qu'il a

²⁴⁷ Cf. PIOT, René, deux l.a.s. à Paul Dukas [1919], B.n.F., Musique, W. 48 (442-443).

²⁴⁸ Il s'agit peut-être de la pièce de Louis Delluc créée en 1911. (DELLUC, Louis, *Francesca, Comme la plume au vent*, Paris : Grasset, 1911).

²⁴⁹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Albert Carré, (2 juin 1931), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, f. 1082.

²⁵⁰ DUKAS, Paul, l.a.s. à Gabriel Astruc], (s.d.), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (10).

éprouvée hier soir à l'Opéra-Comique, et, de toute son âme, vous applaudir et vous tendre la main.

Édouard Dujardin²⁵¹.

Poète associé à la fin du XIX^e siècle au mouvement symboliste, dramaturge et romancier, Édouard Dujardin est connu pour son roman *Les Lauriers sont coupés* (1887), où il utilise le monologue intérieur, un procédé nouveau d'expression psychologique. Également l'auteur d'essais sur le judaïsme et le christianisme primitif, il publie en 1906 *La Source du fleuve chrétien : histoire du judaïsme ancien*. Mais Dujardin est aussi un grand admirateur de Wagner²⁵². En 1885, il fonde *La Revue Wagnérienne* avec Theodor de Wyzewa dans laquelle il signe quelques articles, « Les Œuvres théoriques de Richard Wagner²⁵³ » et « Bayreuth (histoire du théâtre de Richard Wagner à Bayreuth)²⁵⁴ » auxquels s'ajoutent des traductions de livrets.

Malgré son attirance pour le drame lyrique, Dujardin n'a jamais écrit de livret porté à la scène. Pourtant quelques mois après leurs retrouvailles, il envoie une de ses pièces à Dukas :

Ne le prenez qu'en tant que sujet ; c'est une chose vieille de plusieurs années, et qui devrait être retravaillée entièrement... Il y a du fracas symboliste à enlever... D'ailleurs, si jamais j'étais appelé à « collaborer » avec vous, ma conception de la collaboration (avec vous, s'entend) serait celle... de l'ouvrier avec l'ingénieur, du soldat avec le général²⁵⁵.

S'agit-il d'une des trois pièces de *La Légende d'Antonia* éditée entre 1891 et 1893, ou d'une esquisse ? Nous l'ignorons, tout comme la réponse de Dukas, bien que nous puissions supposer son refus par l'absence d'éléments corroborant le début d'une collaboration entre les deux hommes à cette époque.

Le désir de Dujardin à travailler avec Dukas se concrétise deux ans plus tard avec un nouveau projet sur *Les Bacchantes*, motivé par la conviction de voir en ce compositeur l'héritier français de Wagner : « Je ne m'enorgueillis pas outre mesure d'avoir été l'un des premiers wagnériens de Paris : mais ce me serait une fierté, après avoir célébré à son début en France la gloire de Wagner, d'être parmi ceux qui auront annoncé celle de son successeur²⁵⁶ ».

²⁵¹ DUJARDIN, Édouard, l.a.s. à Paul Dukas (11 mai 1907), B.n.F. Musique W. 48 (200).

²⁵² Cf. LEBLANC, Cécile, « Dujardin, Édouard », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 555-556.

²⁵³ DUJARDIN, Édouard, « Les Œuvres théoriques de Richard Wagner », *La Revue Wagnérienne*, III (8 avril 1885), p. 62.

²⁵⁴ DUJARDIN, Édouard, « Bayreuth (histoire du théâtre de Richard Wagner à Bayreuth) », *La Revue Wagnérienne*, V (8 juin 1885), p. 136.

²⁵⁵ DUJARDIN, Édouard, lettre à Paul Dukas (octobre 1907), citée in MOORE, Williams Angus, op. cit., p. 321.

²⁵⁶ DUJARDIN, Édouard, « Le Mouvement symboliste et la musique », art. cit., p. 20.

D'après le témoignage de Dujardin dans la *Revue Musicale* de 1936, c'est lui qui aurait généré ce projet : « il fut surtout question entre nous de l'opéra qui devait succéder à *Ariane*. [...] je lui suggérai les *Bacchantes*, et, au cours de nos conversations j'arrivai à élaborer un scénario à allure très moderne qui retint longtemps son attention [...] »²⁵⁷.

Malgré le souvenir idéalisé de l'homme de lettres, leur correspondance révèle que si ce projet a effectivement enthousiasmé Dukas, ce ne fut vraisemblablement que pour un temps très court. Les quatre lettres du compositeur s'échelonnent du 25 décembre 1909 au 2 février 1910. Après quoi *Les Bacchantes* disparaissent de leurs échanges épistolaires.

La collaboration avec Dujardin n'est certainement pas comparable avec celle que Dukas a connue avec Maeterlinck. Une profonde amitié lie les deux hommes jusqu'à la disparition du compositeur. Ils partagent de nombreuses idées sur la musique, la littérature, la philosophie et la religion. Ils encouragent et nourrissent réciproquement leurs travaux²⁵⁸.

Les Bacchantes s'inscrivent parmi ses nombreux projets fondés sur la mythologie. Elles sont directement inspirées de la tragédie d'Euripide à laquelle Dukas fait référence dans sa première lettre à Dujardin : « si l'on va au bout de ce que je crois être l'intention d'Euripide [...] »²⁵⁹.

La pièce d'Euripide met en scène la vengeance de Dionysos contre Penthée : le dieu sous la forme d'un humain arrive à Thèbes, la patrie de sa mère Sémélé, pour convertir la ville au culte dionysiaque. Il essuie alors le refus du roi Penthée de reconnaître et d'honorer Dionysos comme un dieu. Dionysos entraînera alors les femmes de Thèbes y compris Agavé, la mère de Penthée et sœur de Sémélé dans une cohorte de Bacchantes délirantes où elles se livreront au culte orgiaque de la divinité. Devenues folles furieuses, elles n'hésitent pas à tout saccager sur l'ordre du dieu. En allant épier les ménades dans la montagne, Penthée, déguisé en femme, sera mis en pièce par les Bacchantes où se trouve parmi elle sa propre mère.

Pour travailler sur le mythe, « source d'inspiration sublime²⁶⁰ », Dukas convoque deux fondements de la tragédie antique au travers de l'œuvre d'Euripide : d'une part en se reportant au texte d'un tragique grec et d'autre part, parce qu'il s'agit de l'unique pièce qui nous soit

²⁵⁷ DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 378.

²⁵⁸ Cf. DUJARDIN, Édouard, « Le Mouvement symboliste et la musique », *art. cit.*

²⁵⁹ DUJARDIN, Édouard, l.a.s. à Paul Dukas (25 décembre 1909), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Édouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁶⁰ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Xavier Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité art. cit.*, p. 60.

parvenu prenant Dionysos comme objet. Le fait n'est pas anodin car, par là-même, il met sur scène le père de la tragédie.

Cette notion de remonter à la source est importante dans les positions esthétiques de Dukas. Il l'évoque dès ses premiers articles à propos de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns²⁶¹ jusqu'en 1923 avec *Nausicaa* de Hahn :

Ici, comme ailleurs, le librettiste, en s'inspirant d'Homère, n'a donc pu prétendre qu'à tracer le trait d'union entre le génie du poète et l'inspiration du musicien. À celui-ci de combler la distance et de remonter à la source. À lui de nous rendre le son de ces eaux enchantées.

Les exemples n'abondent pas, dans l'art, de ces conjonctions d'astres. On en a vu pourtant se produire et l'on en pourra voir encore, à la rencontre... Gluck, par le second acte « d'Orphée », rejoint Virgile à travers le plus insipide livret ; Berlioz, avec les « Troyens », quelquefois. Et, plus près de nous, Gabriel Fauré n'a-t-il pas retrouvé l'accent de la Muse hellénique dans cette « Pénélope » dont le livret, comme celui de « Nausicaa » est de M. Fauchois et le poème d'Homère²⁶².

L'image de Dionysos, depuis le romantisme et après *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche (1872), est celui de l'inspirateur du grand art, du dieu du théâtre. L'art dramatique naît à partir des chants, dithyrambes en l'honneur du dieu²⁶³. Dans la tragédie d'Euripide « on le voit monter sur scène ; il ne se donne pas seulement en spectacle, il mène la danse. C'est lui qui distribue les rôles d'une folie sinistre. Il est le maître du jeu²⁶⁴ ».

L'œuvre d'Euripide joue au premier abord sur le paradoxe, l'irrationnel et l'horreur, mais l'interprétation en est plus complexe. À ce sujet les thèses les plus diverses se sont succédées. Euripide exalte-t-il la foi ou l'antireligieux, affirme-t-il le principe dionysiaque de l'altérité et de l'irrationnel ou encore est-il vaincu à la fin de vie, comme le croit Nietzsche, par le « culte éternellement vivace de Dionysos²⁶⁵ » ?

Parmi ces interprétations figure-t-elle celle de Dukas ? Car c'est bien à partir de son interprétation du drame que se fonde l'idée de son projet :

²⁶¹ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », *art. cit.*, p. 69.

²⁶² DUKAS, Paul, « Les Spectacles [*Nausicaa* de Reynaldo Hahn] », *art. cit.*, p. 6.

²⁶³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1949.

²⁶⁴ BOLLACK, Jean et Mayotte, « Avant-propos », EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

²⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *L'Origine de la tragédie dans l'esprit de la musique*, trad. par J. Marnold et J. Morland, Paris : Mercure de France, 1906, vol. I, chap. 12, p. 112.

En un mot, si l'on va au bout de ce que je crois être l'intention d'Euripide, le drame est un des plus magnifiques que l'on puisse rêver, des plus riches, des plus profonds, j'ajouterais des plus musicaux²⁶⁶.

Qu'entend-il par drame riche, profond et des plus musicaux ? Le qualificatif de riche appliqué au drame²⁶⁷ ne se retrouve sous la plume de Dukas qu'à propos du *Pelléas et Mélisande* louant « la richesse harmonieuse du langage²⁶⁸ » de Maeterlinck autant que la « riche pensée²⁶⁹ » de la partition de Debussy. La richesse du verbe n'étant pas forcément considérée par Dukas comme une qualité au sein du drame lyrique²⁷⁰, l'idée de profondeur en représente un plus juste corollaire.

L'emploi de toute notion relative à la profondeur dramatique est davantage significatif dans les écrits du compositeur. Ce terme n'intervient évidemment que pour qualifier les œuvres lyriques qu'il admire, celles de Rameau, Beethoven, Wagner, Berlioz, Moussorgski, Charpentier, Ropartz et Debussy. Il s'applique aux domaines du sens²⁷¹ dans *Siegfried*, de l'expression du sentiment dans *Le Pays*²⁷² et dans *Les Troyens*²⁷³, plus précisément au sentiment dramatique dans *Hippolyte et Aricie*²⁷⁴ et *Boris Godounov*²⁷⁵ mais aussi au domaine

²⁶⁶ DUJARDIN, Édouard, l.a.s. à Paul Dukas (25 décembre 1909), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁶⁷ Le terme « drame » s'entend ici en tant qu'œuvre dans son ensemble, car Dukas qualifie régulièrement certains éléments constitutifs de « riche » tel que l'harmonie, cf. par exemple : DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Freischütz de Carl Maria von Weber] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 625.

²⁶⁸ DUKAS, Paul, « Pelléas et Mélisande », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), art. cit., p. 573, cf. *supra* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.4. *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *La question d'adaptation*, p. 187.

²⁶⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques mots sur l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 273, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.1. Préambule, *L'œuvre lyrique au concert*, p. 87.

²⁷⁰ Cf. *supra* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.1. Le livret, *Les questions d'adaptations*, p. 104 : « Notre moderne musique dramatique [...] incline délibérément vers la littérature, parfois vers la pire et la plus opposée à elle-même. Elle croit ainsi travailler à l'émancipation de la scène lyrique, parce qu'elle illustre des vers aux rimes plus riches, qu'elle traite des sujets plus raffinés et qu'elle a plus ou moins remplacé l'ancienne coupe de l'opéra à numéros par une suite de scènes reliées par des motifs. Mais tout son effort porte à faux, et nous estimons qu'il ne sortira rien de ces prétentieuses réformes extérieures, parce que nous en considérons surtout la signification et que nous la trouvons nulle, irrémédiablement nulle ». DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », art. cit., p. 57.

²⁷¹ « sens profond », DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Siegfried de Richard Wagner] », *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 166, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 44.

²⁷² « sentiment profond », DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Pays de Joseph-Guy Ropartz] », *Le Quotidien* (12 février 1924), n° 244, p. 4.

²⁷³ « profondément senti », DUKAS, Paul, « Les Troyens de Berlioz », art. cit., p. 48.

²⁷⁴ « la justesse et la profondeur de son sentiment dramatique », DUKAS, Paul, « Les Concerts [Hippolyte et Aricie de Jean-Philippe Rameau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 148, cf. *supra* I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 4.2. Rameau, la recherche de l'expression, *Les racines de l'art lyrique*, p. 70.

²⁷⁵ « profonde vibration de l'accent du chant dramatique » DUKAS, Paul « Boris Godounov », *Le Quotidien*, art. cit., p. 639, cf. *supra* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.1. Le drame populaire de Moussorgski : *Boris Godounov*, p. 176.

de l'émotion²⁷⁶, du tragique dans *Louise*²⁷⁷, du psychologique dans *Pelléas et Mélisande*²⁷⁸, tout ceci participant donc à ce qui caractérise la profondeur du drame humain révélé avec *Fidelio*²⁷⁹. En étant un des drames les « plus profonds », *Les Bacchantes* pourraient bien réunir dans la pensée de Dukas, aussi bien, le sens, l'émotion, le sentiment, le tragique, le psychologique, bref l'universellement humain. C'est grâce à tous ces éléments qu'ils pourraient être magnifiés par la musique.

Du reste, si l'on appuie l'idée de drame musical sur les théories critiques de Dukas, nous imaginons une œuvre dans laquelle la musique disposerait de toute l'assise dramatique, où elle serait l'action même.

Si tous les éléments nécessaires au drame musical sont ici réunis selon les idées du compositeur, il nous est difficile de cerner en quoi précisément puisque tout en somme dépend de l'interprétation de Dukas « des intentions d'Euripide ». Si la tragédie met en scène l'irrationnel qui dépasse les limites de la raison humaine, il en existe plusieurs interprétations possibles : d'une part, la croyance limitée par la puissance de la raison, à son opposé, le dieu dépassant la raison et l'entendement dont est susceptible l'humain, et enfin une troisième interprétation possible, celle où « l'irrationnel n'est peut-être pas alors à trouver ni dans les hommes, ni dans le dieu, mais dans l'expérience que les uns ont de l'autre et dont le théâtre est le mieux à même de donner une illustration aussi évidente qu'effrayante²⁸⁰ ».

Cette dernière thèse est fort séduisante quand on la compare aux futurs sujets d'essence religieuse des calepins, dans lesquels Dukas éprouve à plusieurs reprises les rapports entre croyants et non-croyants. Mais cette interprétation très récente est assez éloignée de celles qui ont cours au début du XX^e siècle, comme celle de Nietzsche prônant la victoire écrasante du culte dionysiaque, ce qui ne peut exclure que Dukas et Dujardin ne s'en soient pas approchés.

²⁷⁶ « profondeur d'émotion », DUKAS, Paul, « *Boris Godounov* », *Le Quotidien*, art. cit., p. 640.

²⁷⁷ « profondeur tragique », DUKAS, Paul, « *Louise* », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 484, cf. *supra* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.5.3. Le cas de *Louise*, p. 165.

²⁷⁸ « profondément psychologique », DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (mai 1902), art. cit., p. 574, cf. *supra* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.4. *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Une œuvre nouvelle et personnelle*, p. 188.

²⁷⁹ « drame profond, éternellement humain », DUKAS, Paul, « *Fidelio* », *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit., p. 136.

²⁸⁰ BLAISE, Fabienne, « L'expérience délirante de la raison divine : les *Bacchantes* d'Euripide » *Methodos* « Figures de l'irrationnel » (2003), n° 3 (consultable en ligne : <http://methodos.revues.org/173>, consulté le 24 Juillet 2012).

- Un drame symboliste ?

Édouard Dujardin est un lettré proche du courant symboliste, devenu pour un temps le librettiste de Dukas. En toute confiance, Dukas laisse son ami composer le livret : « Je suis impatient de connaître le résultat de vos dernières méditations sur Euripide²⁸¹ ». Dujardin rapporte en 1936, avoir réussi à échafauder un « scénario à allure très moderne [...] »²⁸². L'aurait-il pour cela transposé dans un univers symboliste ? L'ambiguïté d'interprétation des *Bacchantes* semble y apporter une réponse.

L'interprétation difficile de la pièce d'Euripide existe depuis sa création. Ce n'est que par la direction donnée au scénario que l'œuvre musicale peut espérer orienter le spectateur dans la vision du compositeur, et lui donner toute la profondeur nécessaire à une juste interprétation.

Dukas entrevoit une œuvre profonde : « Ce que vous me dites des Bacchantes [*sic*] me ravit et m'intéresse énormément. J'étais sûr que vous verriez de suite le grand côté du sujet et son énormité. Avouez que c'est tout de même plus fort qu'*Ariane et Barbe-Bleue*²⁸³ ». Une œuvre qui dépasse le mythe ordinairement connu et met le spectateur aux prises avec une force qui le dépasse. Pour cela, Dukas pense s'appuyer aussi sur l'œuvre d'Eschyle : « Je m'en remets à vous pour toute découverte sensationnelle sur *Les Bacchantes*. Mais si on possédait un fragment d'Eschyle aux Hautes Études recueillez-le ! Il a traité le même sujet²⁸⁴ ». Eschyle a en effet conçu une tétralogie thébaine composée des *Sept contre Thèbes*, *Laïos*, *Œdipe*, *La Sphinx* ainsi que l'Orestie, comprenant *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* qui évoquent la mort tragique de Penthée²⁸⁵. Toutefois aucune ne traite précisément le même qu'Euripide, ce qui nous incline à penser que Dujardin et Dukas s'en seraient peut-être légèrement éloignés.

Malgré l'exaltation manifestée par le compositeur dans ses échanges épistolaires, un mois seulement après avoir commencé, Dukas écrit ses derniers mots (clairement identifiables) sur ce projet. Toutefois c'est peut-être à cette pièce qu'il fait allusion dans une lettre à Dujardin en juin 1910 : « Je tiens mon dénouement et je crois que cette fois, c'est le

²⁸¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (2 février 1910), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Édouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁸² DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 378.

²⁸³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (27 décembre 1909), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Édouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁸⁴ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (15 janvier 1910), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Édouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁸⁵ Cf. ESCHYLE, *Théâtre complet*, éd. par E. Chambry, Paris : Flammarion, 1964.

seul. Je ne dis pas cela sans y avoir bien songé²⁸⁶ ! » Mais s'il s'agit des *Bacchantes* pourquoi est-ce Dukas et non Dujardin qui travaille la conclusion ? Après cela leur correspondance ne garde plus aucune trace de cette collaboration, qui a donc pris fin soit en février, soit en juin. Du reste, en novembre de la même année, Dujardin paraît même ignorer l'objet exact qui occupe le compositeur :

Et puis, je ne peux être que, de votre côté, vous qui êtes précisément la discrétion même, vous craignez d'avoir l'air de trop parler de votre pièce. Là-dessus, par exemple, je n'hésite pas ; rien au monde n'est pour moi un sujet de rêverie et de causerie plus intéressant, j'allais dire plus passionnant que ce que vous faites²⁸⁷.

Avec *Les Bacchantes*, Dukas a peut-être expérimenté l'échec que la création de *Nausicaa* de Reynaldo Hahn lui permettra d'exposer en 1923 :

Peut-être est-ce le propre des sujets trop beaux ou trop vastes comme des poèmes trop achevés d'étendre ainsi autour d'eux une sorte de zone interdite aux tentatives trop osées. La hardiesse est respectable de se croire appeler à la franchir et de s'armer pour une si noble aventure. Mais le moins que l'on risque à s'inspirer ainsi d'Homère ou de Virgile comme de Shakespeare ou de Dante, et à tenter de se hausser jusqu'à eux, c'est de les ramener à soi et ne transcrire, dans le mode d'une passagère modernité, un chant créé pour se répandre à travers les siècles²⁸⁸.

En 1936, Dujardin livrera « à la méditation des critiques qui étudieront son œuvre » que l'abandon de Dukas fut motivé entre autres raisons par « l'antipathie que lui inspirait la figure du dieu²⁸⁹ », phrase que nous pourrions compléter par « dans ce scénario en particulier » car, si antipathique qu'il fut dans *Les Bacchantes*, les divinités hanteront les nombreux scénarii suivant et Dionysos lui-même réapparaîtra accompagnée d'Ariane près de vingt ans plus tard.

Il convient de rappeler que 1909-1910 sont également les deux années présumées de l'élaboration de *La Péri* et du *Nouveau Monde* débuté en 1908. L'arrêt soudain du projet, après tant d'exaltation, peut aussi trouver une réponse en la création attendue du ballet

²⁸⁶ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (juin 1910), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

²⁸⁷ DUJARDIN, Édouard, lettre à Paul Dukas (21 novembre 1910), citée in MOORE, Williams Angus, *op. cit.*, p. 325.

²⁸⁸ DUKAS, Paul, « Les Spectacles [*Nausicaa* de Reynaldo Hahn] », *art. cit.*, p. 6.

²⁸⁹ DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 378.

éponyme d'Alfred Bruneau achevé depuis 1888²⁹⁰, inspiré lui aussi d'Euripide, et créé le 30 septembre 1912.

- *Julien l'Apostat*

À la fin de l'été 1921, Dukas répond à une proposition de Georges de Porto Riche appuyée par Jacques Rouché. Sans être une acceptation définitive, Dukas se montre intéressé. L'attitude du compositeur est contradictoire car, non seulement il renonce « à [son] principe de collaborer avec personne²⁹¹ » mais surtout il s'intéresse à un projet encore très flou et très éloigné de ses conceptions. Dans sa première lettre, Porto-Riche lui présente « une sorte de tragédie musicale » dansée avec le concours d'Ida Rubinstein. L'auteur lui demande de composer une musique de scène : « en marge de cet ouvrage une ouverture pour chaque acte, quatre ou cinq suivis de danse [...] chœurs, mêlés d'accompagnements d'instruments antiques²⁹² ».

Le genre de la musique de scène ne semble pas avoir particulièrement attiré Dukas. Il s'est exprimé à ce sujet dans ses critiques montrant son peu d'entrain pour ce genre.

En mars 1902, il rend compte du programme des Concerts Lamoureux, à la toute fin de l'article, après avoir laissé une large place à la *Symphonie en ré mineur* de Franck, il commente très brièvement le *Pelléas et Mélisande* de Fauré :

Le programme comprenait encore la suite extraite des morceaux composés pour la représentation du *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, par M. Gabriel Fauré, œuvre charmante, d'une musicalité exquise, mais d'un caractère peut-être étranger à celui du drame qu'elle accompagne et qu'elle commente²⁹³.

Par la brièveté de sa critique s'achevant avec un rappel de la nature musicale de ce genre, à savoir un accompagnement, un commentaire, on pourrait croire qu'il rejette le principe de la musique de scène. La question est pourtant plus complexe qu'il n'y paraît. L'opinion de Dukas n'est certainement pas catégorique. Quelques mois plus tard, il écrit sur une autre musique de scène de Fauré, *Shylock*. Semblant une nouvelle fois se contraindre à un commentaire concis, il entretient un certain flou quant à son opinion sur l'œuvre :

²⁹⁰ BRANGER, Jean-Christophe, « Alfred Bruneau et la symphonie chorégraphique : "La Légende de l'or" de *Messidor* », *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt*, éd. par J. Chr. Branger, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 166-167.

²⁹¹ ROUCHÉ, Jacques, l.a.s. à Paul Dukas (1^{er} septembre 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (452).

²⁹² PORTO-RICHE, Georges de, l.a.s. à Paul Dukas (17 août 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (450).

²⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (15 mars 1902), n° 11, p. 86.

Warmbrodt²⁹⁴ chanta la charmante *Chanson de Shylock* de M. Gabriel Fauré, dont M. Chevillard exécutait pour la première fois divers fragments : un entracte, un nocturne et le finale. Cette composition délicate et discrètement colorée, dont l'effet au théâtre était ravissant, garde au concert toute sa saveur poétique et gagne sensiblement en intérêt musical, l'exécution symphonique permettant d'en mieux apprécier la finesse de détails²⁹⁵.

Lorsque Dukas le souhaite, s'il estime que le sujet le mérite, il donne une large place à l'œuvre qu'il désire promouvoir. Par deux reprises, concernant pourtant la musique d'un ami, il traite le sujet rapidement, serait-il embarrassé ? Sa critique de *Shylock* quoiqu'élogieuse, n'est guère anodine dans le choix des mots. La musique de Fauré a pour vocation d'accompagner la pièce de théâtre. Dans le sujet qui l'occupe à l'instant de sa critique, *Shylock* lui est soumis en tant qu'œuvre musicale, et en dehors de son assignation première, en dehors du théâtre, l'œuvre « gagne sensiblement en intérêt musical ». Dukas considère donc que la représentation théâtrale appauvrit l'écoute, la compréhension de la musique de Fauré.

Nous ne pouvons toutefois pas affirmer que l'idée d'une impossibilité d'appropriation entre musique de scène et théâtre, sous-jacente dans *Shylock* soit généralisable au genre même de la musique de scène. Mais le fait que ces deux critiques se soient formulées à propos de la musique d'un ami et d'un compositeur qu'il admire sont deux éléments significatifs des réserves ressenties sur ce genre.

Vingt ans plus tard, la réponse de Dukas pour *Julien l'Apostat* apparaît presque incompréhensible, car nous sommes très loin de pouvoir imaginer dans un tel projet « la musique être l'action même ». L'esquisse soumise par Porto-Riche vise clairement une musique « en marge » de l'action scénique. Peut-on croire que ces quelques mots du dramaturge ont pu rassurer et motiver le compositeur : « Bien entendu en vous indiquant mon dessein, je n'entends pas ni définir, ni limiter l'importance d'un artiste tel que vous²⁹⁶ ». D'autant que quelques lignes plus loin, il persiste à parler « d'intercaler » la musique aux moments où le musicien le « jugera utile ». Et c'est bien ce que comprend Dukas, qui ne semble pas en être dérangé. Il confie à Rouché quelques jours plus tard qu'il ne sait « pas

²⁹⁴ Fritz Warmbrodt (1850-1913), chanteur.

²⁹⁵ DUKAS, Paul « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 décembre 1902), n° 40, p. 321.

²⁹⁶ PORTO-RICHE, Georges de, l.a.s. à Paul Dukas (17 août 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (450).

exactement l'importance de la partition qui doit accompagner quoique Mr de P.R. [lui ait] donné un aperçu²⁹⁷ ».

Dukas a peut-être simplement été séduit par l'intrigue. Pourtant tout ce qu'il en connaît c'est qu'elle se situe « à Constantinople vers le IV^e siècle, au moment de la révolte de Julien l'Apostat²⁹⁸ ». C'est peu, mais c'est aussi un thème, l'opposition des cultes et des croyances, qui hante déjà ses carnets de notes. Dukas n'aura vraisemblablement pas le loisir de lire le texte de Porto-Riche, un différend entre le dramaturge et la danseuse met apparemment fin à la collaboration²⁹⁹.

Dukas ne paraît avoir pris ce projet particulièrement au sérieux. Le 15 septembre 1915, il écrit à Poujaud : « Le seul incident de ma retraite a été une histoire Ida Rubinstein – Rouché – Porto Riche qui vous amusera et que je garde pour le retour³⁰⁰ ». À cette date, le projet est déjà manifestement abandonné sans que Dukas se soit véritablement engagé. A-t-il évité la réponse négative par politesse ? Si les quelques collaborations ont tourné cours, il en est une qui est à l'inverse devenue obsessionnelle, celle avec « le génie³⁰¹ » : Shakespeare.

²⁹⁷ DUKAS, Paul, l.a.s. à Jacques Rouché (6 septembre 1921), B.n.F. Bibl.-musée de l'Opéra, fond Rouché, n° 7.

²⁹⁸ PORTO-RICHE, Georges de, l.a.s. à Paul Dukas (17 août 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (450).

²⁹⁹ PORTO-RICHE, Georges de, l.a.s. à Paul Dukas [3 septembre 1921], B.n.F., Musique, W. 48 (453).

³⁰⁰ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (15 septembre 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

³⁰¹ DUKAS, Paul, « « Shakespeare et l'opéra », *art. cit.*, p. 214.

4. *La Tempête* : l'œuvre d'une vie ?

Créée en 1611, *La Tempête* de Shakespeare a inspiré de nombreux musiciens. Purcell a composé une musique de scène (1695) et Halévy un opéra (1850). Parmi les contemporains de Dukas, Alphonse Duvernoy écrit un drame lyrique sur un livret d'Armand Silvestre et Pierre Berton en 1880, Ambroise Thomas un ballet en 1889, alors que la forme de musique de scène est privilégiée par Chausson en 1888 (d'après la traduction de Maurice Bouchor), par Sibelius en 1925 et Honegger en 1929.

La Tempête n'est pas la première expérience de Dukas avec l'œuvre de Shakespeare. En 1883, il avait composé une ouverture pour *Le Roi Lear*³⁰² :

Toutes mes idées, à ce moment, étaient tournées vers la composition et j'écrivis, entre autres, une ouverture du *Roi Lear* que j'allais bravement porter à Pasdeloup. À ma grande joie, il m'en complimenta et me promit de l'essayer. Mais l'expérience n'eut pas lieu, grâce à mon ... inexpérience : à dix-sept ans, j'ignorais encore qu'il y eu des copistes et j'avais trouvé trop long le travail de récrire cet interminable morceau à tant d'exemplaires³⁰³.

Le projet de *La Tempête*, qui reste mystérieux, malgré le nombre de sources d'origine diverse, semble avoir occupé Dukas pendant presque trente ans. Les deux principales interrogations sur ce projet concernent l'époque et le genre. Les études consacrées au compositeur reflètent cette compréhension difficile. Dans le Catalogue d'exposition consacré à Paul Dukas en 1965, François Lesure parle sans plus de détail de l'« adaptation par P. Dukas de *La Tempête* de Shakespeare³⁰⁴ », Bénédicte Palaux-Simonet hésite et le qualifie de « drame lyrique [...] ou musique de scène, ou poème symphonique³⁰⁵ » tandis que Simon-Pierre Perret n'exclut aucune possibilité : « Il semble qu'après avoir imaginé et peut-être esquissé un drame lyrique puis une musique de scène, il ait opté pour un ballet et un poème symphonique, dans un ordre impossible à déterminer³⁰⁶ ».

³⁰² Il choisit également ce genre pour ses deux œuvres suivantes, en 1884, il compose l'Ouverture pour Goetz de Berlichingen de Goethe puis son premier opus édité, l'Ouverture pour *Polyeucte* de Corneille créée en 1892.

³⁰³ DUKAS, Paul, lettre à Georges Humbert (9 avril 1899), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 30.

³⁰⁴ LESURE, François, éd., *Paul Dukas* [Catalogue d'exposition], Paris : B.n.F., Musique, 1965, p.14.

³⁰⁵ PALAUX-SIMONET, Bénédicte, op. cit., p. 141.

³⁰⁶ PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, op. cit., p. 317.

4.1. Des témoignages discordants

D'après Édouard Dujardin, Robert Brussel, René Piot et Pierre Lalo, quatre proches de Dukas, l'œuvre était sur le point d'aboutir, mais tous rapportent une version différente des faits. En 1936, un an après la mort du compositeur, Brussel se souvient de « l'importante partition qui accompagnait sa traduction nouvelle de *la Tempête*³⁰⁷ ». Sans plus de détail sur l'époque de ce travail, il évoque simplement une musique accompagnant la traduction, ce qui limiterait le projet aux genres du drame lyrique et de la musique de scène. Dujardin, quant à lui, mentionne clairement un drame lyrique, initié selon lui, après *Ariane et Barbe-Bleue*³⁰⁸.

Pourtant René Piot confie à Jacques Rouché dans une lettre qui n'est malheureusement pas datée que Dukas a un projet d'un ballet :

Dukas m'a parlé de son projet de monter ses esquisses. C'est une chose qui peut être admirable. Tout le souffle d'Ariel palpite en son œuvre. C'est une fantaisie pure, toute nouvelle qui peut vous apporter un effet unique. À une condition : trouver le lien plastique qui unisse et réalise la fantaisie philosophique et musicale de Dukas. C'est à cela que nous pensons en ce moment³⁰⁹.

Le dernier témoignage de 1942, est celui de Pierre Lalo, critique musical et ami de Dukas. Il rapporte un souvenir différent, qui paraît le plus complet. Il écrit dans *Le Temps* :

Ce projet, longuement caressé, jamais accompli, avait pris les formes les plus diverses. Tantôt c'était, simplement un drame lyrique ; tantôt une musique de scène ; tantôt encore un vaste poème symphonique dont chaque partie aurait exprimé le caractère des personnages divers. D'abord un *prélude*, qui naturellement, aurait montré la tempête elle-même. Puis un *allegro* rude et burlesque, peignant Caliban et les deux matelots. Puis un *scherzo* aurait représenté Ariel. Ensuite un *andante* où se serait exprimée la tendresse des deux amoureux. Et le *finale* aurait symbolisé Prospero. Ce *finale* eût été sans doute la plus belle partie de l'ouvrage³¹⁰.

Selon Lalo, Dukas y travaillait encore, peu de temps avant sa mort. Les propos du critique sont troublants de précision en même temps que les seuls à évoquer une musique à programme. Ce témoignage est à considérer avec prudence car, dans le même article, Lalo réinvente la rencontre entre Dukas et Maeterlinck autour d'*Ariane et Barbe-Bleue* :

³⁰⁷ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 345.

³⁰⁸ DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 58.

³⁰⁹ PIOT, René, l.a.s. à Jacques Rouché [s.d.], B.n.F., Bibl-musée de l'Opéra, Fonds Rouché.

³¹⁰ LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps* (15 janvier 1942), n° 29319, p. 3.

Un jour vint où la lecture d'un livre nouvellement paru, de Maurice Maeterlinck, lui inspira le désir de traduire en musique *Ariane et Barbe-Bleue*. Maeterlinck, qui avait éprouvé, dans ses rapports avec Debussy divers ennuis et désagréments, dont il était d'ailleurs le principal coupable, se défiait des musiciens : il avait quelque peine à reprendre contact avec l'un deux³¹¹.

La réalité se situe à l'opposé de ce qu'il rapporte : Maeterlinck a écrit *Ariane et Barbe-Bleue* en vue de son adaptation musicale. Ne redoutant pas la collaboration, mais la souhaitant, il recherchait un musicien. Enfin, Dukas commence la composition de l'opéra bien avant la parution du texte³¹².

Pour tenter d'éclaircir la question du genre attachons-nous à présent aux sources directes, fournies par les écrits de Dukas.

4.2. La chronologie

La Tempête apparaît pour la première fois dans la correspondance du compositeur dans une lettre adressée à son père en 1899, dans laquelle il lui demande conseil pour traduire un vers du deuxième acte :

Cher Papa,

Voudrais-tu chercher pour moi dans Littré le mot « embaumer » ? J'ai eu une discussion avec mon ami Poujaud relative à l'emploi de ce verbe à l'*actif*, et ses explications, aussi bien que les exemples de Darmesteter et Hatzfeld³¹³, ne m'ont pas convaincu qu'on puisse dire :

Le souffle de l'air *nous* embaume.

J'ai écrit dans une traduction :

Le souffle de l'air embaume,

vu que le mot *embaumer*, selon moi, pris comme verbe actif s'applique à l'acte précis de remplir les cadavres d'aromates, et dans le sens précité ne me semble produire une amphibologie désagréable si l'on rapporte l'action de l'*air* aux *personnes*. C'est peut-être une simple question d'oreille [...]

Le vers de Shakespeare (le 44^e du 2^e acte³¹⁴) est : *The air breathes upon us here most sweetly*³¹⁵.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Cf. *infra* III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, *Genèse littéraire et musicale*, p. 312-318.

³¹³ DARMESTETER, Arsène ; HATZFELD, Adolphe, *Dictionnaire général de la langue française* (1890-1893).

³¹⁴ Acte II, scène I, réplique d'Adrien, cf. SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. par P. Leyris, *op. cit.*, p.108-109.

³¹⁵ DUKAS, Paul, lettre à Jules Dukas [1899], *Correspondance de Paul Dukas*, *op. cit.*, p. 33-34.

La Tempête disparaît ensuite de la correspondance pendant quinze ans et aucune autre source ne vient soutenir l'idée que le travail ait pu commencer à cette époque. L'acte II ne sera d'ailleurs entièrement traduit pour être mis en musique que vingt ans plus tard.

La deuxième date provient des souvenirs d'Édouard Dujardin, se souvenant que *La Tempête* comptait parmi les projets de drames médités après la création d'*Ariane et Barbe-Bleue*, confirmant ainsi qu'en 1899, elle n'était pas encore envisagée comme un projet musical. Il raconte qu'à cette époque « des amis lui conseillaient de mettre en musique la *Tempête*³¹⁶ », car le compositeur nourrissait une véritable passion pour Shakespeare et en particulier pour cette œuvre. En 1936, Brussel dressant le portrait intellectuel de son ami, évoque « tout ce que Shakespeare éveillait en lui d'émotions poétiques et le charme qu'il éprouva durant si longtemps à vivre dans la compagnie de Prospero, de Ferdinand, de Miranda et d'Ariel³¹⁷ », principaux protagonistes de *La Tempête*. Lalo rapporte même qu'à la fin de sa vie, Dukas était surnommé Prospero dans l'intimité³¹⁸.

En 1913, une lettre de Paul Poujaud, avec lequel Dukas travaille à la traduction de cette pièce, nous révèle que le projet a débuté :

Mon cher ami,

Voici la scène de Prospéro et de Miranda. J'ai encore exagéré le mot à mot pour vous laisser tout le choix de l'expression. C'est la traduction monstre de Caliban³¹⁹.

Quant à la forme musicale projetée, Dukas adresse à son ami une réponse peu éclairante :

Vous êtes vraiment admirable d'empressement ! Et je vous remercie très fort de m'avoir si vite expédié la seconde scène que j'espère de mon côté vous apporter vendredi en version libre.

Si la musique allait aussi rapidement, ce serait merveille. Malheureusement, je suis moins doué de ce côté-là et la première scène me semble le tonnerre de dieu à accompagner d'autre chose que de sales trémolos par où *passerait* la parole. Si pourtant cela réussit, je crois qu'on n'aura rien entendu d'analogue³²⁰.

³¹⁶ DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 58.

³¹⁷ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 354-355.

³¹⁸ LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps* (15 janvier 1942), *art. cit.*, p. 3.

³¹⁹ POUJAUD, Paul, l.a.s. à Paul Dukas (6 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

³²⁰ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (7 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

C'est le premier témoignage de Dukas sur *La Tempête*. De quel genre est-elle ? Le seul indice se résume à la phrase « des trémolos par où passerait la parole ». Ce qui nous met sur la piste d'une forme avec musique et voix, et puisqu'il s'agit de l'adaptation d'une pièce de théâtre, à un opéra ou une musique de scène.

À l'automne 1913, l'acte I est entièrement traduit. Dukas écrit à Poujaud : « J'ai porté hier chez Durand le 1^{er} acte de la *Tempête* à dactylographier³²¹ afin d'y voir plus clair³²² ». Et le 5 janvier de l'année suivante, son projet avance bien. Il écrit à Dujardin : « Je travaille ces temps-ci. Je vais finir le 2^e acte de la *Tempête* dont j'esquisse la musique (du 1^{er})³²³ ». *La Tempête* semble bien destinée au drame lyrique.

Aussi grâce à sa correspondance, nous savons avec certitude que Dukas travaille à *La Tempête* d'avril 1913 à janvier 1914, et que le projet était certainement un opéra. Puis *La Tempête* disparaît à nouveau des écrits épistolaires du compositeur pendant quatre ans. Dukas a vraisemblablement peu travaillé durant la guerre. Ainsi qu'il l'a écrit au *Cri de Paris* en août 1915 : « la musique est la chose du monde à quoi j'ai le moins pensé depuis dix mois³²⁴ ».

On retrouve *La Tempête* dans une lettre datée du 23 avril 1918, adressée à Poujaud. L'ouvrage pourrait cette fois, être une musique de scène :

Voilà je crois les seules nouvelles parmi les petites...Ah ! une encore, pourtant. Gémier, qui tient décidément à la *Tempête* est venu me voir. Je dois reconnaître, qu'en dehors du théâtre, comme ça, en veston, il est très gentil, modeste, simple et éperdu de bonne volonté. Je lui ai dit à peu près mon sentiment sur ses mises en scène, traduction, etc... il rejette tout sur la stupidité du public qu'il faut bousculer pour le séduire. Mais il ferait ce que je voudrais etc...Il reviendra cet hiver. Je lui ai lu quelques scènes de *notre* traduction, qu'il voudrait bien que je continue...C'est toute une affaire³²⁵.

Dukas s'apprête à travailler avec un homme de théâtre qui s'intéresse à *La Tempête* : Firmin Gémier. Dans ce cas il est peu probable qu'il s'agisse d'un projet de drame lyrique. Mais les

³²¹ SHAKESPEARE, William, [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 b).

³²² POUJAUD, Paul, l.a.s. à Paul Dukas (septembre 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

³²³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (5 janvier 1914), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

³²⁴ DUKAS, Paul, [Réponse à l'enquête concernant la musique pendant la guerre], *Le Cri de Paris*, 19^e année (1^{er} août 1915), n° 957.

³²⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (23 avril 1918), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

mises en scène de Gémier sont souvent accompagnées de musique, on peut alors raisonnablement imaginer un projet théâtral alliant la traduction de Dukas à sa propre musique. Pourtant au printemps 1918, le compositeur n'a pas encore traduit la moitié de l'œuvre :

D'ici quelques jours j'aurai terminé la traduction du second acte de la *Tempête*. Quand je dis terminé (!...), entendez que j'aurai préparé le canevas des interminables corrections possibles et « améliorations » éventuelles qui font qu'un tel travail n'est jamais achevé. En utilisant ce que j'ai fait précédemment, il me semble que je pourrais tout récrire et récrire encore, sans approcher jamais du but. La vérité est qu'il n'y a pas de travail plus décevant, parce que le but, en somme, est hors de portée. Cependant, Trinculo, Stephano et Caliban m'amuse. Ils me font oublier les Boches en me les rappelant. Le soir venu, je songe à la musique en décidant que, par les sons autant que par les mots, il est bien difficile d'approcher Shakespeare ! D'ailleurs, je n'ai pas de piano et bien que celui de l'hôtel soit à ma disposition – un vieux Pleyel aigu et faux – je laisse dormir ses sonorités fatiguées³²⁶.

L'idée d'une musique de scène pourrait être soutenue par quelques notes de Dukas dans son premier calepin datant de la fin de l'année 1919, soit une date très proche de la lettre précédente :

Pour la Tempête

[1] *Prélude* Mélancolie de Prospero :

« Nous sommes de l'étoffe même dont les rêves sont faits...etc... »

[2] *Interlude I* la tempête Magique

[...]

[3] *Interlude II* les Propos de Caliban [...]

[4] *Interlude III* [complot de l'ivrogne le charme d'Ariel]

[5] *Finale* – Le Festin interrompu – Tonnerre et La Harpie Musique Solennelle Epilogue³²⁷.

Une structure en cinq parties : trois interludes qu'entourent un prélude et un finale. Chacune de ces parties est illustrée par un titre. Bien que ce texte n'exclut pas l'idée d'un drame lyrique, ces notes suggèrent davantage une musique de scène par sa forme. Mais cette hypothèse doit faire face à de nombreux problèmes. Une musique de scène est destinée à encadrer une pièce, mais l'ébauche de Dukas ne correspond pas à la structure du drame shakespearien. Tout d'abord, *La Tempête*, constituée de cinq actes, devrait en conséquence appeler quatre interludes, mais il n'y en a ici que trois. De plus les prélude et interludes, tels qu'ils sont ici présentés ne coïncident pas avec l'intrigue de la pièce. Le drame de

³²⁶ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (28 mai 1918), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

³²⁷ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98,1), p. 25.

Shakespeare débute par la tempête magique : elle devrait donc logiquement être évoquée ou préparée par la musique dans le prélude. Elle n'est envisagée ici que dans le premier interlude. Le prélude illustre quant à lui la « mélancolie de Prospero », pour lequel Dukas relève une réplique emblématique du personnage de la première scène de l'acte IV³²⁸ : « Nous sommes de l'étoffe même dont les rêves sont faits ». Quant au finale prévu par Dukas : « Le Festin interrompu », il se situe à la fin du troisième acte, soit deux actes avant la fin du drame.

La structure musicale élaborée ici est donc totalement inadaptée à la représentation du drame shakespearien. Mais il ne s'agit peut-être pas d'une forme achevée. Les esquisses de la fin de l'année 1919 ne peuvent toutefois pas étayer l'idée d'une musique de scène. En revanche ces notes ressemblent à la structure en cinq parties décrite par Pierre Lalo en 1942 :

Tableau 12 : comparaison des propos de Lalo aux notes de Dukas

Lalo	Notes de Dukas – 1919 –
<i>Prélude</i> la TEMPETE	<i>Prélude</i> PROSPERO
<i>Allegro</i> CALIBAN et les deux matelots	<i>Interlude I</i> la TEMPETE
<i>Scherzo</i> ARIEL.	<i>Interlude II</i> les propos de CALIBAN
<i>Andante</i> FERDINAND et MIRANDA	<i>Interlude III</i> complot de L'IVROGNE le charme d'ARIEL
<i>Finale</i> PROSPERO.	<i>Finale</i> LE FESTIN INTERROMPU – ÉPILOGUE

Il y a bien une forte similitude entre les deux découpes, mais les notes de Dukas s'attachent davantage à l'action, alors que la symphonie à programme décrite par Lalo davantage à l'esprit des personnages. Un autre problème de cohérence concerne les dates qui ne coïncident pas.

D'autres notes du compositeur présentent un second texte de la même époque que la structure précédemment énoncée :

Caliban voit Miranda et tente de la violer, Prospero lui apprend à parler et il le maudit.
L'île résonne de musique qui le plonge en extase : et il court au meurtre.

³²⁸ SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, *op. cit.*, p. 225.

Il fait d'un ivrogne son dieu. Il est la matière, la matière brute dont Prospero participe sans avoir prise sur elle. L'intelligence ni le savoir n'y peuvent rien... tandis qu'Ariel obéit. Il est la partie Méritable que Prospéro libère à la fin... sa tâche accomplie. Non, le vrai Dieu n'est pas Sétébos³²⁹ (A. France³³⁰) comme le croient Macbeth, Richard III, Regane³³¹ et Goneril³³², Iago³³³ etc³³⁴.

Ce commentaire aux apparences d'explications de texte nous confie les réflexions de Dukas sur son sujet, sans malheureusement apporter d'éléments de réponse à la question du genre. Si ce texte se rapporte à une pièce destinée à la musique, il pourrait s'agir de l'argument d'une ouverture qui retrace et développe, presque à la manière d'un poème symphonique, l'histoire passée de Prospero, Caliban et Miranda. Une histoire antérieure à l'action de la pièce que Shakespeare relate en filigrane dans son œuvre.

Tout en recréant un prologue à cette fable, Dukas semble vouloir s'imprégner du caractère des personnages. Il note la phrase « Il fait d'un ivrogne son dieu » qui rappelle une réplique de Caliban au sommelier Trinculo à l'acte 2, scène 2 : « I prithee be my god³³⁵ », traduit par « De grâce, sois mon dieu³³⁶ ». Le compositeur définit les personnages de Prospero, Caliban et Ariel ainsi que leurs rapports. Il éclaircit la dimension de chacun d'eux sans que nous puissions clairement l'appréhender. La référence à Anatole France qui suit est pire encore. Il évoque très certainement l'article de l'écrivain paru dans le *Temps*³³⁷ du 18 novembre 1888, et réédité dans *La Vie Littéraire* quelques années plus tard³³⁸ à propos d'une représentation de *La Tempête* par des marionnettistes, accompagnés par la musique de scène de Chausson. Dans cet article Anatole France revient sur ces trois mêmes personnages et met à mal les convictions de Prospero de faire du savoir un élément suprême. Caliban est, selon l'écrivain, une force instinctive redoutable, protégé par le puissant Sétébos, culte que Prospero rejette. Le dieu Sétébos n'apparaît que dans *La Tempête*. Son rapprochement avec les personnages d'autres pièces (*Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth* et *Richard III*) ne semble alors avoir aucun sens dans ses notes « Non, le vrai Dieu n'est pas Sétébos [...] comme le croient Macbeth, Richard III, Regane et Goneril, Iago ». Peut-être convient-il d'envisager ici qu'il

³²⁹ Dieu adoré par Prospéro et Sycorax.

³³⁰ Anatole France.

³³¹ Deuxième fille du Roi Lear.

³³² Première fille du Roi Lear.

³³³ Enseigne d'*Othello*.

³³⁴ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98,1), p. 3.

³³⁵ SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, *op. cit.*, p.158.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ FRANCE, Anatole, « La Vie littéraire. Shakespeare chez les marionnettes », *Le Temps* (18 novembre 1888), n° 10060, p. 2.

³³⁸ FRANCE, Anatole, *La Vie Littéraire*, Paris : Calmann Lévy, 1888, deuxième série, p. 292-300.

s'agit d'un moyen pour Dukas d'affirmer que, selon lui, et contrairement à Anatole France, le divin réside davantage dans le savoir que dans le culte ?

Aucune autre source ne vient soutenir ou compléter ces notes. Peut-être ne sont-elles que des réflexions sur les personnages qui occupent l'esprit de Dukas sans aucun rapport avec une application musicale directe.

4.3. Le scénario

La traduction de *La Tempête* par Dukas est conservée à la Bibliothèque nationale de France en trois manuscrits. Aucun ne présente d'esquisse musicale ni même de date.

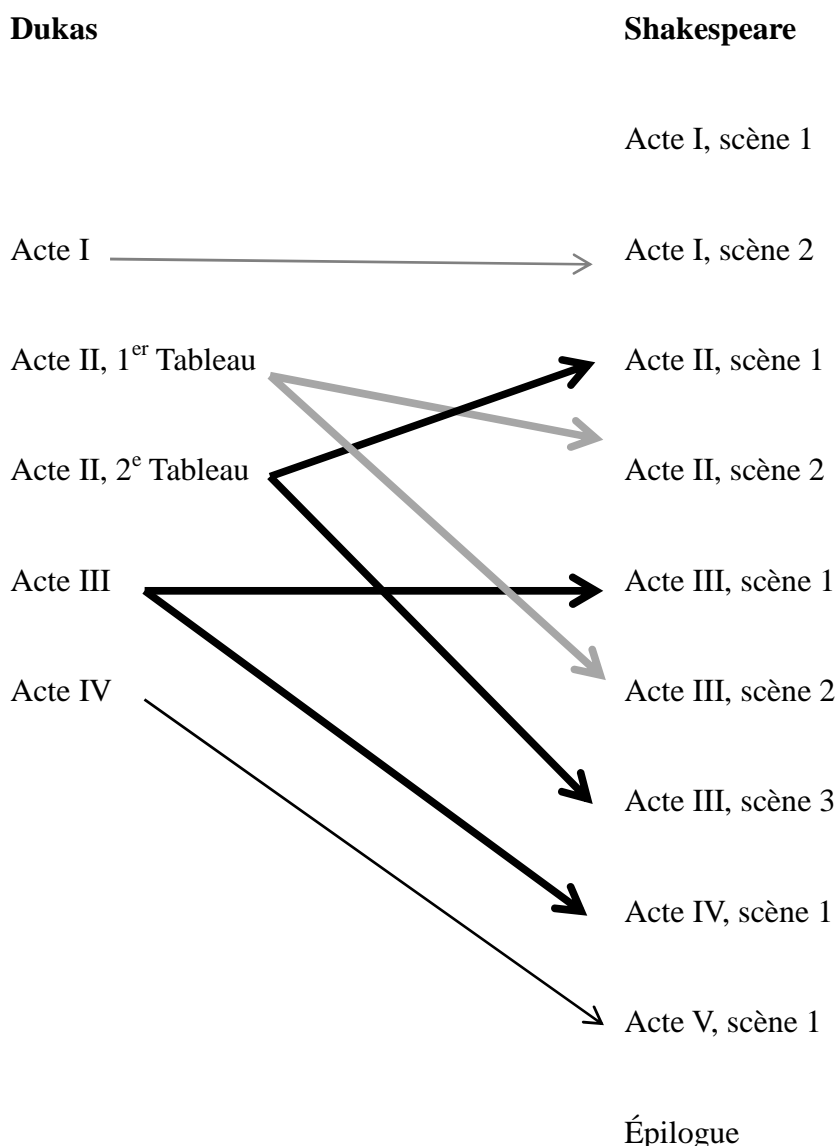
Le premier, très raturé, reprend les deux premiers actes. On remarque l'absence de la première scène de l'acte I et l'inversion des deux scènes de l'acte II³³⁹.

³³⁹ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 A).

Le deuxième n'est constitué que de la seconde scène de l'acte I dactylographiée³⁴⁰. Il s'agit certainement du manuscrit évoqué par le compositeur dans sa lettre à Poujaud en 1913.

Enfin le dernier est une traduction achevée, avec un grand nombre de modifications par rapport au texte original³⁴¹. On y retrouve le premier acte amputé de sa première scène et l'inversion des scènes à l'acte II, comme dans le brouillon. Les scènes sont redécoupées, déplacées ou résumées. Ce manuscrit forme une œuvre complète mais en quatre actes, sans division par scène, seul le deuxième acte étant divisé en deux tableaux comme le montre le schéma suivant :

Schéma 2 : Élaboration de *La Tempête* de Dukas



³⁴⁰ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 B).

³⁴¹ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 C). Ces textes sont d'ailleurs disponibles en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520007766.r=temp%C3%A0te+shakespeare+dukas.langFR> (consulté le 3 mars 2012).

LA TEMPÊTE

-----o-----

1^{er} Acte

Dans une île. Sous un ciel sombre et orageux que sillonnent les éclairs. On voit au loin la mer. Sur la scène quelques buissons touffus, des arbres, quelques rochers, d'un monticule rocher assez élevé s'ouvre un trou noir, l'entrée de la grotte de Prospero. A droite de cette grotte, le commencement d'un bois de citronniers.

Prospero, le magicien est au sommet des rochers qui surmontent sa grotte et regarde la mer.

LES MATELOTS

(au loin, pendant les accalmies de la tempête)

Ohé! Enfants. Carguez les voiles!

Ohé! Hardi! Ohé! O!

La mer est déchainée. Plus d'espoir.

Tous ensemble tirez. Oh! O!

Les flots rugissent et s'élèvent.

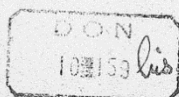
Notre navire entier gémit et crie.

Oh Dieu Miséricorde.

Ohé! Enfants. Carguez les voiles.

Ohé! Hardi! Ohé! O!

(Miranda, sort de la grotte, très effrayée par la tempête. Elle ne voit pas son père qui se retourne aux premiers mots qu'elle dit.)



4 SHAKESPEARE, William, La Tempête

Traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 C), page 1.

Le schéma montre que la traduction de Dukas ne respecte pas du tout l'enchaînement de la pièce de Shakespeare. Seules les situations initiales et finales sont reprises, bien que la première scène de Shakespeare disparaisse. Pour le second tableau du deuxième acte, il réunit l'acte II, scène 1 et l'acte III, scène 3, qui sont séparés par trois scènes dans l'œuvre de Shakespeare. De même l'acte III, commence par le début de l'acte IV, puis l'acte III, scène 1 avant de terminer par la fin de l'acte IV.

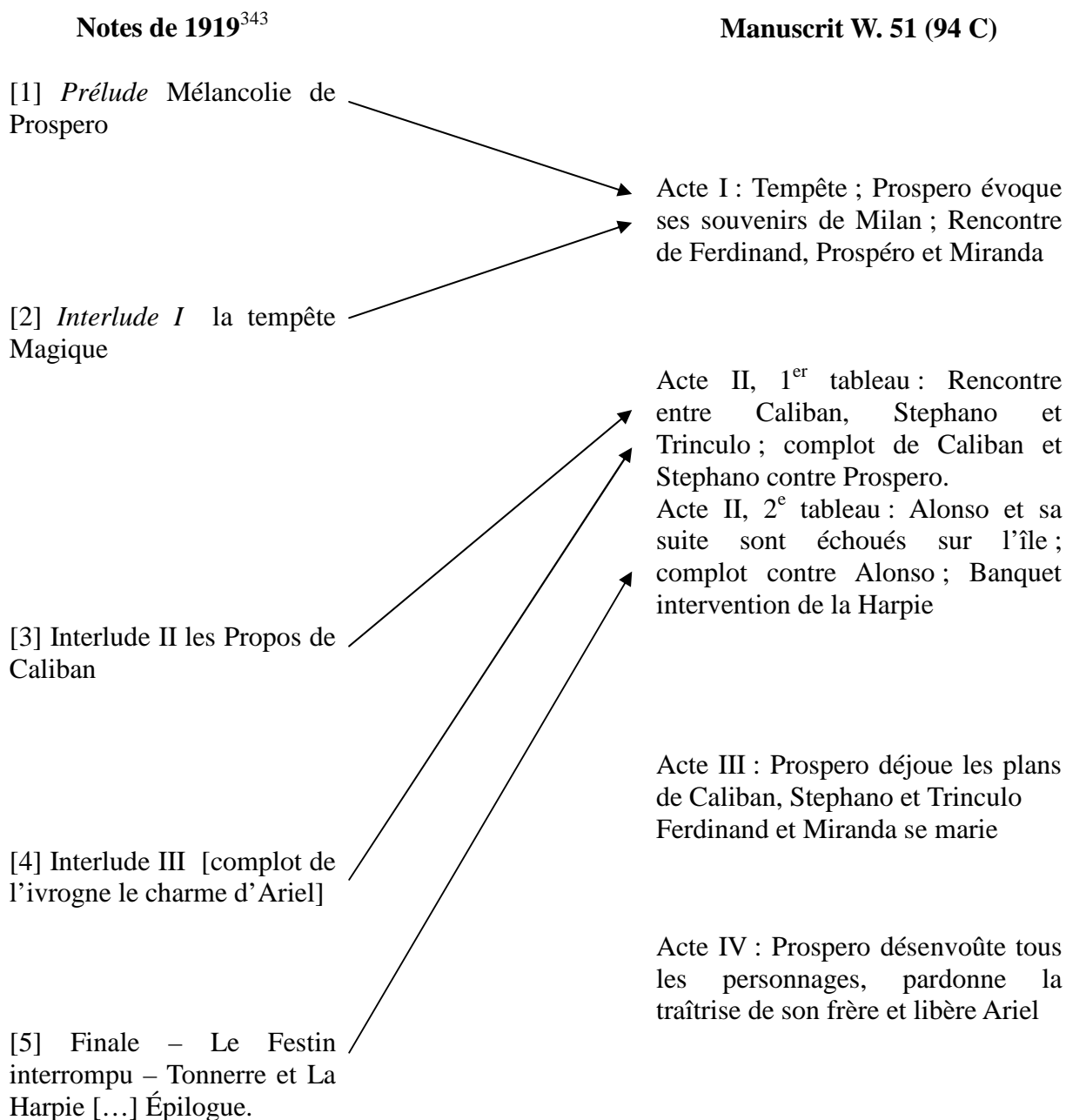
L'intrigue reste toutefois inchangée dans la version de Dukas. Mais aux vues de ces premières constations, peut-on encore parler de traduction ? Ne serait-ce pas là, davantage un travail d'adaptation ?

Cette réorganisation de l'action ne correspondrait-elle pas aux notes précédemment analysées de Dukas³⁴², lesquelles ne coïncidaient pas non plus avec l'enchaînement shakespearien ?

Si ce texte est une adaptation visant à faciliter l'insertion de la musique entre les scènes, en joignant les notes du calepin et le manuscrit nous devrions constater une alternance logique entre action et musique. Mais encore une fois, la structure musicale envisagée ne concorde pas avec le manuscrit :

³⁴² Cf. note 327.

Schéma 3 : *La Tempête*, musique de scène ?



³⁴³ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98,1), p. 25.

Une action resserrée

En observant le regroupement des différents épisodes dans le schéma 2, on s'aperçoit que ce sont les scènes présentant les mêmes personnages qui sont réunies. Les deux premières scènes de Trinculo, Stephano et Caliban sont rassemblées dans le premier tableau de l'acte II. Il en va de même pour celles d'Alonso et sa suite, associées dans le second tableau du même acte.

Cette nouvelle disposition a plusieurs conséquences : la présentation des personnages s'étale sur un temps plus long, mais la structure moins morcelée assure aussi un enchaînement plus fluide. L'action demeure plus compacte, resserrée sur elle-même, comme le montre le tableau suivant :

Tableau 13 : Présence sur scène des personnages

Shakespeare									
	Acte I sc. 1	Acte I sc. 2	Acte II sc. 1	Acte II sc. 2	Acte III sc. 1	Acte III sc. 2	Acte III sc. 3	Acte IV sc. 1	Acte V sc. 1
Alonso et sa suite	•		•				•		•
Prospero		•			•		•	•	•
Ariel		•	•			•	•	•	•
Miranda et Ferdinand		•			•			•	•
Caliban		•		•		•		•	•
Stephano et Trinculo				•		•		•	•
Dukas									
			Acte I	Acte II, tab. 1	Acte II tab. 2	Acte III	Acte IV		
Alonso et sa suite					•		•		
Prospero			•		•	•	•		
Ariel			•		•	•	•		
Miranda et Ferdinand			•			•	•		
Caliban			•	•		•	•		
Stephano et Trinculo				•		•	•		

Les personnages de la version de Dukas sont clairement regroupés. Il y a aussi beaucoup moins d'aller-retour entre les décors. Le tableau 13 met également en évidence l'omniprésence de Prospero, d'Ariel et de Caliban. Ce travail s'accompagne d'une réduction du nombre des personnages. Les rôles secondaires sont évincés et Dukas redistribue leurs répliques indispensables à l'action :

Tableau 14 : Les personnages de *La Tempête* de Dukas

Personnages conservés	Personnages supprimés
Alonso	Adrien
Sébastien	Un capitaine de navire
Prospero	Un maître d'équipage
Antonio	Cerès
Ferdinand	Junon
Gonzalo	Nymphes
Caliban	Moissonneurs
Trinculo	Francisco
Stéphano	
Matelots	
Miranda	
Ariel	
Iris	

Huit personnages sur vingt et un ne sont pas conservés par le compositeur. La diminution des personnages va de pair avec une action plus concentrée autour d'un texte plus concis. Dans l'adaptation du texte de *La Tempête*, comme pour les personnages, Dukas resserre au maximum le dialogue sur l'essentiel.

Un texte plus concis

Afin d'évaluer clairement l'ampleur de la réduction opérée par Dukas, nous avons relevé pour chaque scène de la pièce de Shakespeare, le pourcentage de texte abandonné :

Tableau 15 : Pourcentage de texte abandonné

Scènes	Pertes
Acte I, scène 1	100 %
Acte I, scène 2	45 %
Acte II, scène 1	45 %
Acte II, scène 2	35 %
Acte III, scène 1	5 %
Acte III, scène 2	30 %
Acte III, scène 3	35 %
Acte IV, scène 1	50 %
Acte V, scène 1	25 %
TOTAL	40 %

Dukas réduit considérablement et de plusieurs façons le texte de Shakespeare. D'abord il résume certaines répliques, ne conservant que ce qui est essentiel à l'action. Puis de nombreuses répliques disparaissent. Ainsi, dans la scène où Alonso et sa suite viennent de s'échouer, Dukas supprime tous les apartés d'Antonio et Sébastien³⁴⁴. Cette suppression assure plus de fluidité à la scène et retire également nombre de détails n'ayant rien à voir avec le déroulement de l'intrigue et de l'action morale et scénique. Il supprime par exemple la remarque de Gonzalo destinée à rassurer Alonso mais qui ne sert en rien l'action présente :

Dans notre enfance,
 Nul n'aurait cru qu'il existait des montagnards à fanons de taureau, dont la gorge pendait
 Comme une bourse, ou bien des hommes dont la tête
 Était plantée dans leur poitrine, et maintenant
 Quiconque attend d'un voyage ses cinq pour un
 Vous le garantira³⁴⁵.

³⁴⁴ SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, *op. cit.*, p. 103-127.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 201.

« When we were boys, Who would believe that there were mountaineers, Dew-lapped like bulls, whose throats had hanging at'em. Wallets of flesh ? Or that there were such men Whose heads stood in their breasts ? Which now we find Each putter-out of five for will bring us Good warrant of ».

Il retire aussi le récit des marins quant aux circonstances de leur réveil sains et saufs après la tempête³⁴⁶.

Des phrases plus directes

La réduction de la pièce s'opère aussi grâce à une réorganisation des phrases. En traduisant, Dukas ne conserve pas une syntaxe proche de celle de Shakespeare comme peut l'être la traduction de Victor Hugo³⁴⁷. Le travail du compositeur consiste à transformer ce texte afin qu'il ne soit pas trop littéraire, comme le montre le tableau 16, un exemple significatif du traitement d'une réplique de Ferdinand :

Tableau 16 : Comparaison des traductions

Gras : phrases plus ou moins reprises

Souligné : phrases retravaillées ou modifiées

Italique : phrases ajoutées

Texte original Shakespeare	Traduction de Victor Hugo	Traduction de Pierre Leyris	Traduction de Dukas
William Shakespeare, <i>The Tempest / La Tempête</i> , op. cit., p.172.	William Shakespeare, <i>La Tempête</i> , trad. de V. Hugo, op. cit., p. 239-240.	William Shakespeare, <i>The Tempest / La Tempête</i> , trad. de P. Leyris, op. cit., p. 173.	William Shakespeare, [La Tempête], traduction de Paul Dukas, op. cit., W. 51 (94 C), p. 47.
I am , in my condition, A prince – Miranda – I do think, a king, (I would, not so!) and would no more endure this wooden slavery, than to suffer The flesh-fly blow my mouth... Hear my soul speak The very instant that I saw you, did My heart fly to you service, there resides To make me slave to it, and for your sake Am I this patient log-man	Par ma condition je suis prince Miranda je crois même que je suis roi, hélas !... et je n'ai pas plus de goût pour subir cette servitude silvestre que pour laisser une mouche à viande m'enfler la lèvre Écoutez parler mon âme : Dès l'instant où je vous ai vue Mon cœur a volé à votre service. Il fallait cela pour faire de moi un esclave, et c'est pour l'amour de vous que je suis un si patient bûcheron	De ma condition Miranda, je suis prince, roi peut-être, hélas ! Et, partant, aussi peu enclin à tolérer Cette abjecte corvée de bois qu'à supporter La mouche à viande corruptrice sur ma lèvre, Entends mon âme qui te parle ; à l'instant même Où je te vis, mon cœur, volant à ton service, S'y fixa, dès lors ton esclave : c'est pour toi Que je suis ce patient porte-bûche	Je suis prince, Miranda, et presque roi je pense <u>Mais je me soucie peu du titre d'esclave, si vous m'aimez</u> Écoutez mon âme qui vous parle. Dès l'instant où je vous vis, mon cœur à vos pieds s'est jeté. <u>C'est par mon amour que je suis un esclave.</u> <i>O Miranda, je vous aime</i>

³⁴⁶ SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, op. cit., p. 265.

³⁴⁷ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, in *Oeuvres complètes de Shakespeare*, tome 2, Paris : Pagnerre, 1865, p. 185-280.

Dukas rejette les détails, la comparaison avec la mouche à viande et certains mots ou expressions comme « Par ma condition » ou « porte-bûche » disparaissent.

Pour retravailler les phrases, il altère leur construction, les restructure complètement : il les simplifie. On remarque par exemple dans la version du compositeur un grand nombre de verbes conjugués : onze exactement. Alors que Pierre Leyris, pour une traduction beaucoup plus longue, n'en utilise que six. Cette nouvelle syntaxe assure encore une fois plus de fluidité au discours.

L'action est resserrée sur l'essentiel, tout en étant exprimée plus directement, Ferdinand avoue clairement son amour alors que Shakespeare emploie des périphrases.

Des modifications de l'intrigue

Le travail de résumé étant très important, il est alors nécessaire pour Dukas d'insérer de nouvelles tirades pour assurer la cohérence de l'intrigue. Si ce n'est pas contraire à la version originale, il introduit des nouveautés qui peuvent nuancer le caractère d'une scène ou d'un personnage. Le premier changement notable a lieu dès le lever de rideau. Dukas remplace la première scène dans laquelle Shakespeare met en scène certains protagonistes luttant contre une mer déchaînée et le naufrage de leur navire. Il choisit de résumer la situation par une seule réplique des « matelots », que l'on entend « au loin, pendant les accalmies de la tempête³⁴⁸ » :

Ohé. Enfants. Carguez les voiles !
 Ohé ! Hardi ! Ohé ! O !
 La mer est déchaînée. Plus d'espoir.
 Tous ensemble tirez. Oh ! O !
 Les flots rugissent et s'élèvent.
 Notre navire entier gémit et crie.
 Oh Dieu Miséricorde
 Ohé. Enfants. Carguez les voiles !
 Ohé ! Hardi ! Ohé ! O³⁴⁹ !

Le deuxième ajout important se situe aussi à l'acte I : lorsque Prospero raconte à sa fille leur terrible histoire. Miranda, qui normalement a presque tout oublié de son ancienne vie, retrouve la mémoire dans la version de Dukas :

³⁴⁸ SHAKESPEARE, William, [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.* W. 51 (94 C), p. 1.

³⁴⁹ *Ibid.*

Je me souviens d'un palais magnifique où je fus autrefois. Les somptueux portiques, et les colonnes blanches et les allées sonores s'entrelaçaient autour des cours de marbre. Je me souviens de vêtements de soie, de velours, de fourrures. Des servantes aimables devant moi se courbaient³⁵⁰.

Dukas utilise aussi ce procédé pour accentuer le caractère des personnages. À la fin du texte de Prospero parlant de Caliban dit : « Contre la force, l'énergie, l'intelligence, il a lutté ». Cette phrase qui n'existe pas dans l'œuvre de Shakespeare sert à renforcer la suprématie de Prospero. S'il est le maître incontesté, ce n'est pas seulement par la magie mais surtout par son intelligence.

Les choix des mots

L'empreinte du compositeur sur les mots choisis est importante. Déjà dans *Ariane et Barbe-Bleue*, Dukas avait préféré un langage sensuel à l'érotisme de Maeterlinck³⁵¹. Dans *La Tempête*, il choisit de supprimer ou remplacer les mots ou expressions trop vulgaires. Ainsi, (en prenant comme comparaison la traduction d'Hugo qui est l'une des plus récentes à l'époque), « je vous extirpe quelques dents³⁵² » devient « je te crève la panse³⁵³ » ; « lèche pied³⁵⁴ » devient « esclave³⁵⁵ » et « pauvre enfant l'amour t'as prise³⁵⁶ » se substitue à « pauvre couleuvre ! te voilà empoisonnée³⁵⁷ ».

Le mot « femme » se substitue aux termes de « vierge³⁵⁸ » et parfois de « maîtresse³⁵⁹ » qui qualifient Miranda.

Les références et allusions à l'ivresse et au vin, lors de la rencontre de Trinculo, Stephano et Caliban sont atténuées. Les trois personnages sont moins triviaux. À la lecture du texte de Dukas, la scène perd un peu de son aspect comique. Il retire certaines remarques de Trinculo et Stephano comme celles soulignées ici :

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

³⁵¹ Cf. *infra* III^e partie: *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 1.3. Des symboles au service de l'idée, p. 342-343.

³⁵² SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 244.

³⁵³ SHAKESPEARE, William, [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.*, W. 51 (94 C), p. 25.

³⁵⁴ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 263.

³⁵⁵ SHAKESPEARE, William, [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.*, W. 51 (94 C), p. 42.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁵⁷ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 238.

³⁵⁸ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 209 et 211 est remplacée par « femme », [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.*, W. 51 (94 C), p. 15 et 17.

³⁵⁹ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 238 est remplacée par « femme », [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.*, W. 51 (94 C), p. 45.

Trinculo

Mon brave, j'ai nagé jusqu'à terre comme un canard. Je sais nager comme un canard. J'en jurerais.

Stephano

Tiens ! baise le saint livre. Quoique tu saches nager comme un canard, tu es fait comme une oie³⁶⁰.

D'autres substitutions se justifient par leur portée sémantique plus immédiate. Lorsque Sébastien demande à Antonio s'il n'a pas mauvaise conscience d'avoir chassé son frère Prospéro de Milan, celui-ci répond dans la pièce de Shakespeare : « Où cela niche-t-il ? Si c'était une ampoule au pied, je porterai pantoufle³⁶¹ », alors que Dukas préfère des termes plus conventionnels « Qu'est-ce que cela ? Si c'est une plaie il te faut la soigner³⁶² ». Ce changement est plus poétique que la métaphore du dramaturge anglais.

4.4. *La Tempête*, cohérence d'un projet obsessionnel

Le manuscrit de *La Tempête* de Dukas d'après Shakespeare propose une action resserrée, moins de personnages, de profonds changements de syntaxe et de vocabulaire. L'ensemble de ce travail conduit naturellement à ne plus pouvoir considérer ce texte comme une simple traduction, mais bien comme une adaptation. Bien que ce travail d'adaptation ressemble fort à un livret, nous ne pouvons pas affirmer catégoriquement qu'il s'agit d'un livret d'opéra. Mais puisque les écrits critiques du compositeur révèlent sa prédilection pour le genre lyrique et son peu d'intérêt pour la musique de scène³⁶³, *La Tempête* a probablement été, au moins à un moment donné, un projet de drame lyrique.

En effet les choix du compositeur suivent ses théories sur les conditions d'adaptation de l'œuvre shakespearienne. En ce qui concerne la réduction des dialogues et des personnages, pour permettre à la musique d'investir le drame :

Aussi bien, est-ce la tâche de la musique de nous donner l'impression de l'œuvre originale dans ces sortes de transpositions d'un art dans l'autre. C'est à elle d'évoquer la poésie shakespearienne plutôt qu'au dialogue, forcément resserré, qui lui sert de canevas. Toutes les amplifications, toutes les images d'un langage parlé, merveilleusement riche, doivent passer en

³⁶⁰ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, trad. de V. Hugo, *op. cit.*, p. 234.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 139 : « Ay, Sir : where lies that ? If 'twere a kibe, 'twould put me to my slipper ».

³⁶² SHAKESPEARE, William, [*La Tempête*], traduction de Paul Dukas, *op. cit.*, W. 51 (94 C), p. 35.

³⁶³ Cf. *supra* II^e partie : Les projets avortés, 3.5. Les collaborations ou la contradiction, *Le refus par principe*, Julien l'Apostat, p. 281-282.

son langage. C'est à elle de se pénétrer le verbe éloquent, d'en exprimer le sens total au moyen des quelques phrases morcelées que le livret en choisit çà et là. Entre elle et la création authentique du poète dont elle s'inspire, ce livret n'a qu'un rôle intermédiaire : c'est la mèche de coton entre le combustible et la flamme³⁶⁴.

Retravailler la syntaxe des phrases pour qu'elles soient plus directes correspond également aux positions esthétiques de Dukas. Il l'évoque clairement dans sa réponse à l'enquête de *Musica* en 1911, « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? » :

Ma préférence irait, me semble-t-il, à la prose. Pas à une prose trop fournie ni trop nombreuse, pas à celle de Flaubert ni de Hugo par exemple. Il ne faut rien qui soit trop complet par essence. Il ne faut pas non plus de la prose qui arrête le sens trop loin du rythme. Supposons, par exemple, une phrase dont le sujet soit au haut d'une page et le verbe, cela arrive, au milieu de la page suivante, ces deux parties essentielles étant séparées par une foule d'incidentes. Il est évident qu'une phrase musicale ne peut suivre un aussi long développement³⁶⁵.

Si *La Tempête* est un drame lyrique, en résumant certaines répliques et en ne conservant que ce qui est essentiel à l'action, Dukas applique ses principes artistiques hérités de Wagner, qu'il avait exposé dans la même enquête : « "La musique commence où la parole finit". Son rôle est d'exprimer les sentiments qui restent à "fleur de mots", des sentiments que des paroles trop précises, et par conséquent, forcément inexactes, ne sauraient traduire³⁶⁶ ».

On peut imaginer qu'en enlevant à l'acte I, scène 2, lors de la rencontre entre Miranda et Ferdinand immédiatement épris l'un de l'autre, une phrase comme « le charme opère³⁶⁷ » est significatif. Dukas aurait pu vouloir traduire musicalement cet amour, comme il expose lui-même à propos de *Pelléas et Mélisande* :

Quand deux personnages se rencontrent, qui ont l'âme pleine d'un mutuel amour [...]. Il y a entre eux un monde de sentiments, de sensations, de pensées entièrement inexprimées. Et c'est là que la musique a sa vraie place, son vrai rôle. Elle remplit ces situations : elle exprime

³⁶⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Paul Puget] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 117.

³⁶⁵ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *Musica* (février 1911), p. 58.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, op. cit., p. 97.

tout ce que la parole n'a point dit, tout ce que le jeu des regards, des lèvres, des mains tendues ne révèlent point ; elle fait jaillir le sentiment ou dissimulé, l'amplifie, l'exalte³⁶⁸...

Bien qu'il tente dès 1899 de traduire *La Tempête*, le projet musical ne semble se dessiner qu'après 1907 et a vraisemblablement occupé le compositeur jusqu'à sa mort. Durant cette période, près d'une vingtaine de projets se succèdent et sont abandonnés alors que celui de *La Tempête* subsiste. Les théories de Dukas viennent créditer l'idée d'un drame lyrique, mais au vu des sources disponibles, rien ne nous permet de l'affirmer catégoriquement. La réalité a certainement été complexe. L'attachement de Dukas à cette pièce durant des décennies l'a vraisemblablement poussé à modifier, retravailler et repenser entièrement et plusieurs fois son œuvre. Il est possible que *La Tempête* ait mué à travers quatre genres différents : drame lyrique, musique de scène, ballet et enfin poème symphonique.

Malgré tout, *La Tempête* s'inscrit dans le même souffle que l'ensemble des projets lyriques. Est-ce les thèmes et les symboles de *La Tempête* qui ont nourris les réflexions et les projets de Dukas ? En tout cas, elle présente les mêmes traits communs : un lieu mystérieux³⁶⁹, une île. De façon similaire aux *Navigateurs* et à *L'Île mystérieuse*, elle est le lieu de l'isolement en même temps qu'un centre spirituel et magique, non loin du sacré. Le symbole de la renaissance est aussi sensible dans *La Tempête*, car elle a permis à Prospero et à sa fille de survivre puis sera le décor de leur retour à la vie³⁷⁰. Prospero en maîtrisant la nature rappelle Aimargen. *La Tempête* reflète également certains goûts du compositeur en manifestant aussi des points communs avec *Ariane et Barbe-Bleue*. En effet Prospero comme Ariane est un personnage qui se dépasse lui-même : Ariane se libère de son désir de liberté pour les autres : elle n'a plus rien à vaincre qu'elle-même³⁷¹ alors que Prospero triomphe de son désir de vengeance. Les deux œuvres proposent aussi un regard sur la nature humaine : la liberté avec *Ariane et Barbe-Bleue* tandis que dans *La Tempête*, c'est une vue beaucoup plus large de l'humanité : primitive, civilisée, pervertie à travers ses splendeurs, sa bassesse, sa noblesse et sa bestialité³⁷².

³⁶⁸ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *art. cit.*, p. 58.

³⁶⁹ Cf. *supra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.3. Thèmes et éléments récurrents, *Des lieux mystérieux*, p. 261-264.

³⁷⁰ Cf. *supra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.3. Thèmes et éléments récurrents, *Thèmes et personnages*, p. 264-269.

³⁷¹ Cf. *infra* III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 1.3. Des symboles au service de l'Idée, p. 340.

³⁷² Cf. JUMP, J.D., « Préface », SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, *op. cit.*, p. 14.

Conclusion

Des œuvres toujours non identifiées

La correspondance du compositeur renferme encore quelques mystères. Le 22 août 1912, Dukas écrit à Dujardin : « Mon poème m'épouvante : une fois mis en musique, je me demande si cela ne fera pas quelque chose immensément em..... J'espère que non³⁷³ ».

De quel projet peut-il s'agir ? *La Péri* est créée en avril et le manuscrit de *Méduse* est postdaté « octobre 1912 à décembre 1913 ». Dukas fait peut-être allusion au *Nouveau Monde*, ou à un autre projet non référencé.

Des doutes sur les projets persistent surtout dans les calepins qui contiennent des notes sans titre, sans référence ne nous permettant pas d'identifier les œuvres auxquelles elles se réfèrent. Nous ne pourrions jamais savoir s'il s'agit de développements d'un des sujets que nous avons mentionné dans cette présente étude, ou s'il s'agit de nouveaux sujets :

Les Iles d'or (Le Mirage)

Lueur dorée aux approches du pays – reflets d'or sur les rivages, sur les voiles du navire, dans les nuages, sur la mer³⁷⁴.

Une autre question subsiste : pourquoi Dukas a-t-il conservé ses cinq calepins ainsi que les esquisses de scénario de *Méduse* ? Peut-être n'est-ce qu'un hasard, mais nous pouvons aussi supposer que ces sujets n'ont jamais été complètement abandonnés, comme il le laisse entendre dans une lettre à Poujaud en 1919 :

Je trompe les longueurs et aussi l'énervement de l'attente³⁷⁵ en lisant et en méditant beaucoup. Il ne peut, naturellement, être question de musique. Mais mon calepin se remplit de notes sur les sujets les plus divers. Il sortira peut-être quelque chose un jour de ces griffonnages³⁷⁶.

Le premier calepin dont il est question ici est celui qui regroupe le plus de sujets. Il est possible que certains aient connu des développements ultérieurs qui nous restent inconnus.

³⁷³ DUKAS, Paul, l.a.s. à Édouard Dujardin (22 août 1912), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Édouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.

³⁷⁴ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 29.

³⁷⁵ Suzanne Dukas, épouse du compositeur, est à la fin de sa grossesse et donnera naissance le 12 décembre à Adrienne.

³⁷⁶ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (22 novembre 1919), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

Réflexions sur le temps qui passe

Les calepins ne sont pas uniquement la source d'un inventaire plus ou moins fiable des projets de Dukas ; ils nous livrent également une réflexion plus intime, une préoccupation sur le temps qui passe, qui fuit. Déjà mise en œuvre au travers des personnages comme *L'Apprenti Sorcier* ou Iskander, incapables de retenir le temps qui leur échappe. Dans les calepins, cette pensée revêt différentes formes. Elle est palpable dans l'opposition entre la vieillesse et la jeunesse dans le projet *Un acte saltimbanque ou bouffon* où la jeunesse tente de voler le secret au vieux faiseur de tour. L'idée fait écho à une note écrite huit ans plus tôt, où transparaît l'inquiétude de la vieillesse et de la mort : « c'est l'image de la jeunesse qui livre l'être humain vers l'abîme³⁷⁷ ».

Sa réflexion se fait plus angoissante lorsqu'elle prend corps dans le projet *Le Vœu du Sépulcre*, par l'exposition d'une grande fatalité :

Le Thème lyrique est emprunté à la Réalité (soi-même). Dormir désespoir. Il se voue à la Mort. Entrée dans la pièce du personnage évoqué (Jeune fille défunte du personnage d'une histoire légendaire). Il doit apparaître après l'oubli du serment, motivé par la reprise de la vie et de l'amour pour une autre femme. [Thème] à déduire.

Il faudrait un grand talent dramatique pour mettre en place un pareil sujet et lui donner sa plénitude de sens !

Pourrais-je y parvenir ? Il faudrait bien³⁷⁸.

Dans d'autres projets de ballets, le temps devient un personnage principal, rappelant sa suprématie et son inéluctabilité :

Août 1928

Les Jardins du Temps.

Le Temps, maître des âges.

[...]

Au début le *Temps* peut, de sa faux, tracer à

terre un cercle qu'entoure la chaîne des Heures³⁷⁹

Le temps s'oriente vers le passé devenu un regret dans ce nouveau sujet de ballet :

³⁷⁷ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 2.

³⁷⁸ DUKAS, Paul, [Calepin 4], [1928], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 8.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 21 et 23-24.

Le pays du Passé

Un personnage immuable dans des milieux transformés mais avec des figures semblables.

[Dissipé] en un jour épuiser tout le temps qui me reste à vivre.

Que la Beauté me conduise à la Mort. Non pas la vieillesse hideuse³⁸⁰.

L'image du temps qui passe obscurcissant la vie de l'être humain reflète aussi le regard du musicien sur l'art. Le 22 octobre 1919, Dukas inscrit dans son calepin un des commentaires les plus longs et soutenus, peut-être destiné à être publié³⁸¹ :

C'est peut-être en vain que tant d'artistes, du moins les plus grands, cherchent un principe d'unité de production destiné à maintenir à l'ensemble de leur œuvre un caractère de transcendance. L'un ne veut que la légende, l'autre que l'histoire mais l'adoption de tel ou tel principe n'influe guère plus sur la physionomie cherchée [si] on le fait [suivant] le manque de principe de ceux qui vont au hasard. [En] recherchant dans un sujet donné que ce qui favorise le mieux les particularités de leur nature musicale, leur adaptation au succès possible. Mais laissons ces derniers de côté et occupons-nous de ceux qui méritent qu'on s'occupe d'eux. Leur besoin de haute nécessité vis-à-vis d'eux-mêmes, leur préoccupation d'atteindre, par l'art, aux plus hautes significations, méritent d'être respectés. Et de même leur souci de doctrine. Mais l'art n'est pas la philosophie ou l'histoire, ni la science. Il ne va jamais plus loin que la religion qui reste en dehors des significations et des tendances de la vie réelle. À cet égard si l'art n'est pas un jeu, simplement, il demeure à jamais lié à l'expression des forces mystérieuses qui font battre le cœur des vieilles ou des nouvelles formes du sentiment religieux et des succédanés profanes qui s'y rattachent, mythes, traditions et légendes.

Ainsi dans un monde de plus en plus mal *scientirisé* ce qui ne veut pas dire scientifique ni savant – industrialisé et à tout le moins incroyant sans avoir perdu la crédulité – l'art ne peut plus prétendre comme à une époque encore récemment romantique [*mot illisible*] entre la foi et la raison à représenter l'accomplissement suprême des sociétés humaines, ainsi que le croyait encore Richard Wagner – avec ou sans une synthèse (impossible) de la Poésie, de la Danse ou de la Musique. Car celles-ci ne sont déjà plus que l'écho d'outre-tombe des choses sacrées qui sont mortes. Et l'art ne présente plus à l'homme le miroir de l'avenir mais celui du passé. Seulement l'homme de plus en plus loin de ce paradis [d'enfance].

[...]

De plus en plus positif

Et c'est sans doute le rôle auquel l'art du futur devra se résigner : devenir le miroir d'un passé dans lequel l'avenir chérira les regrets des plus belles images humaines³⁸².

³⁸⁰ DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1921], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 44.

³⁸¹ À la suite de son commentaire, Dukas écrit : « Soigner son écriture par politesse » (DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 21), ce qui indiquerait que ce texte était tout au moins destiné à être lu.

³⁸² DUKAS, Paul, [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 1), p. 16-19.

Ce texte à l'aspect composite, si riche d'idées diverses, reprend et condense les opinions les plus fortes du compositeur, comme l'opposition entre les compositeurs en quête de succès et ceux qui cherchent à atteindre « par l'art, aux plus hautes significations ». Avant de conclure, Dukas esquisse les rapports de l'art avec la vie comparant le présent au passé, et présente une réflexion dans la continuité de celle menée dans ses articles notamment « L'interprétation du drame lyrique ». En 1894, Dukas regrettait l'attitude d'un public qui n'attend rien de plus de l'art qu'une distraction. Bien qu'il réaffirme ici la force du mythe, celui-ci n'a plus rien à enseigner à ceux qui ne veulent pas entendre, ni voir ou comprendre. La digne préoccupation de l'artiste « à atteindre par l'art, aux plus hautes significations » appartient au passé. La propre vision de Dukas est désuète.

Cette constatation devait inévitablement affliger le compositeur, qui écrit deux pages plus loin :

Ne pas Surestimer le Passé pour s'y entraîner, jalouser soigneusement la mémoire et se demander si l'on regrette *précisément* « avant-hier » plutôt que la « semaine passée » ou le « mois dernier. » On parviendra ainsi à amoindrir un prestige dangereux qui innerve le présent et le rend *improductif*³⁸³.

Ces lignes sont écrites en 1919, soit six ans après la création de *La Péri*, Dukas a alors cinquante-quatre ans. De 1913 à 1935, aucune œuvre ne sera créée. Mais s'il a été improductif, il n'en fut pas stérile. Ses projets témoignent d'une envie constante de création et d'une réelle difficulté à dépasser le stade théorique ou littéraire. La genèse du sujet et du livret apparaissent comme le noyau de l'insatisfaction du compositeur. Dukas aurait-il sa vie durant poursuivi une chimère en s'efforçant de renouveler les chemins de Wagner par la voie du compositeur-librettiste ? Car c'est bien un texte de Maeterlinck qui va éveiller en lui l'inspiration. Une inspiration cette fois musicale. Un choix qui, s'il soulève des questions, semble avoir été la seule réponse réalisable de Dukas. Mais au vue de l'ampleur des tentatives qui l'on suivie certainement pas, pour lui, la seule réponse envisageable.

³⁸³ *Ibid.*, p. 21.

III^E PARTIE :

ARIANE ET BARBE-BLEUE FACE AUX THEORIES

Genèse littéraire et musicale

C'est en 1898 que Maeterlinck commence à travailler à la pièce *Ariane et Barbe-Bleue*. Dès les premières lignes de son brouillon, l'action est déjà la délivrance inutile des épouses de Barbe-Bleue attentistes et embarrassées par leur liberté. Rapidement le poète établit une forme en trois actes. Il trace les principaux axes, mais le prénom d'Ariane n'est pas encore trouvé :

1. Arrivée et mariage d'Aglavaine
2. Le souterrain
3. Retour de Barbe-Bleue¹

Bien que dès 1899 Maeterlinck destine sa pièce à la musique², ses premières esquisses révèlent qu'il lui prévoyait de plus grands développements : plusieurs épisodes et personnages disparaissent avant la première version soumise au compositeur. La différence majeure des

¹ MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1898), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3145), f. 15.

² Cf. *infra*, 1.1. Le choix d'*Ariane et Barbe-Bleue* : concordance ou contradiction ?, *Des paroles indifférentes*, p. 325.

premières ébauches tient à la nature de Barbe-Bleue. Il n'est pas encore la brute du conte lyrique et encore moins le sauvage sanguinaire de Perrault. C'est un homme meurtri, blessé d'être mal aimé et complexé par sa laideur³. Mais il est surtout sous l'emprise d'une vieille femme, c'est elle la vraie tortionnaire de l'histoire⁴. Ce personnage nécessitait des développements et des justifications de l'intrigue. Il ajoutait également beaucoup au mystère de la disparition des épouses. La simplification de l'action tient très certainement à la destination du texte envisagée par Maeterlinck : « la musique [...] veut avant tout la brièveté⁵ », écrit-il à son traducteur allemand en 1899.

Beaucoup d'autres éléments disparaissent avant la première version : de nombreux échanges verbaux et des actions plus ou moins violentes avec la foule des paysans ; un passage plus féerique dans lequel Barbe-Bleue serait transformé en bel homme après avoir sauvé une femme, mais où seule Ariane pourrait le voir. Enfin la dernière différence essentielle est l'épisode des clefs, dont une interdite. Cet élément, catalyseur de la situation dramatique de l'opéra, est retiré par le poète dans sa première version : Barbe-Bleue remet simplement des clefs à Ariane sans plus de formalité.

La rédaction du livret se termine au printemps 1899. Le 22 avril il écrit à son traducteur allemand Friedrich von Oppeln-Bronikowski :

J'ai en ce moment, achevé, – une sorte d'opéra légendaire ou féerique en 3 actes, destiné avant tout à la musique, et qui, si je trouve à temps un musicien convenable seront représentés à l'Opéra-Comique de Paris l'hiver prochain – titre *Ariane et Barbe-bleue* – Cela ne paraîtra pas en français avant la représentation – Mais une traduction anglaise en sera publiée prochainement dans une grande revue anglaise – après quoi nous pourrions le publier en allemand si vous trouvez une occasion favorable⁶.

À la recherche d'un compositeur, Maeterlinck fait preuve d'un optimisme utopique quant au temps nécessaire à la mise en musique. Le 10 mai s'adressant au même correspondant, il

³ « B. Bleue se croirait laid et se plaindrait qu'aucune femme n'ait pu l'aimer et c'est cela qui le rendrait brute et cruel » MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1898), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3145), f. 31.

⁴ Cette femme est tantôt une « aïeule », la « marraine » ou la propre « sœur » de Barbe-Bleue. Cf. MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1898), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3145).

⁵ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (10 mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/28).

⁶ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (22 avril 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/22), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 109.

confie : « L'autre exemplaire est aux mains du musicien⁷ ». S'agissait-il déjà de Dukas ? Le 30 juin, ce dernier craignant de ne pas être le compositeur d'*Ariane et Barbe-Bleue* écrit à Gabriel Fabre :

Mon cher ami,

Avez-vous du nouveau à m'annoncer ? Depuis huit jours que nous ne nous sommes vus vous avez sans doute rencontré Maeterlinck. Que décide-t-il ? A-t-il définitivement fixé son choix sur Grieg, ou dois-je penser que c'est moi qui aurai la joie (vraie) d'écrire la musique d'*Ariane* ? J'aurais de la peine, à présent, à la laisser partir. Aussi [puis]-je vous prier de me fixer à cet égard et de me dire si, Maeterlinck ayant pris parti, je dois lui écrire pour lui demander un instant d'entretien, attendre qu'il me le demande, ou me préparer à cette idée d'une séparation. Je vous assure que, maintenant que j'ai médité le poème, je n'y renoncerai pas sans un certain déchirement.

Cordialement

Paul Dukas⁸

Lorsque Dukas commence la composition d'*Ariane et Barbe-Bleue*, il travaille également à la *Sonate en mi b mineur* pour piano et aux *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau*. Le premier acte sera le plus long à composer (quatre ans), alors que le deuxième est écrit en quinze mois et le dernier en moins d'une année, ainsi que le retrace le tableau suivant.

⁷ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (10 mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/24), PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 110.

⁸ DUKAS, Paul, l.a.s. à G. Fabre [30 juin 1899], New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., MFCD877.F123, partiellement citée in FAVRE, Georges, *Paul Dukas*, Paris : La Colombe, 1948, p. 29 ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 112.

Tableau 1 : Évolution de la composition d'*Ariane et Barbe-Bleue*

Dates	Composition	Sources
[1899-1901]	Esquisses de phrases chantées de l'acte I ; du thème de Filles d'Orlamonde et du motif grégorien duquel il est issu ; esquisse du motif de la lumière	DUKAS, P., [Premières esquisses d' <i>Ariane et Barbe-Bleue</i>], [1899-1901], collection Thierry Bodin.
1901 Automne	Acte I esquissé	DUKAS, P., l.a.s. à G. de Lallemand (24 septembre 1901), Médiathèque Mahler, Fonds Lallemand ; DUKAS, P., lettre à M. Maeterlinck (6 octobre 1901), <i>Correspondance de Paul Dukas</i> , op. cit., p. 43.
1903 octobre	Acte I terminé	PHOTIADES, C., <i>La Revue de Paris</i> , 42 ^e année (1 ^{er} avril 1935), n° 7.
1905 21 janvier	Acte II terminé	DUKAS, P., [Esquisses des actes II et III], [1904-1905], New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit.
[1905]	Esquisses d'un fragment de la fin du troisième acte, pour piano et voix	[<i>Ariane et Barbe-Bleue, fragments</i>] [fin de l'acte III], B.n.F., Musique, Ms. 022946.
1905 13 novembre	Acte III terminé en esquisse	DUKAS, P., l.a.s. à P. Poujaud (13 novembre 1905), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.
1905 décembre	Partition chant et piano achevée	DUKAS, P., l.a.s. à A. Carré (18 décembre 1905), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection. DUKAS, P., l.a.s. à P. Poujaud (18 décembre 1905), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.
1906	Orchestration	DUKAS, P., l.a.s. à A. Carré (18 avril 1906), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection DUKAS, P., l.a.s. à P. Poujaud (28 juillet 1906), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288. DUKAS, P., lettre à J. Durand (1906), <i>Correspondance de Paul Dukas</i> , p. 52-53.

Dès que le premier acte est esquissé à l'automne 1901, Dukas s'empresse de le faire entendre à ses amis, notamment à Guillaume de Lallemand⁹ :

Alors au 3 octobre ? J'espère pouvoir vous jouer un fameux morceau d'*Ariane* bien que, sur le papier, ça ne soit guère poussé jusqu'à présent. Est-ce bon ? Est-ce mauvais ? Sur l'honneur, je n'en sais rien. Je ne veux pas trop me lancer dans le figolage avant d'avoir, sur le mouvement d'ensemble, votre précieux avis¹⁰.

Puis quelques jours plus tard, il propose également à Maeterlinck de l'écouter :

J'ai maintenant, à peu de chose près, terminé le premier acte en esquisse et quand je l'aurai écrit de façon un peu plus complète je pourrai, si vous voulez, vous le faire entendre quoique je suppose qu'au piano vous n'en pourrez avoir qu'une idée très approximative¹¹.

Le travail d'*Ariane et Barbe-Bleue* semble plus soutenu dès l'année 1902 :

Je travaille et ce n'est pas, croyez-le, un vain mot. Tous les jours je monte à ma tour que vous connaissez, comme Klingsor¹² ou comme sœur Anne, et je regarde venir... Cela ne vient pas toujours, non, mais des fois, souvent même... et je suis très heureux du résultat.

Éragry¹³ m'enchante cette année, je ne sais pourquoi ; la maison, sans doute, avait besoin d'être habitée, il fallait y créer un passé... que sais-je. Toujours est-il que je m'y plais cette fois sans réserve. J'avais un tel besoin de tranquillité¹⁴ ! !

Un an plus tard, le premier acte est presque terminé : « Je suis à Paris. Il fait bon – je travaille bien¹⁵ », précise-t-il encore à Poujaud. C'est le critique Constantin Photiadès qui se souviendra en 1935 de son achèvement :

Le 19 octobre 1903, nous eûmes le bonheur d'entendre en notre modeste logis d'étudiant, sur un piano droit auquel M. Dukas reprochait avec raison de « manquer par trop de

⁹ Guillaume de Lallemand du Marais (1860-1931), musicien et mélomane il est ami avec de nombreux compositeurs dont Dukas, Chausson, Mahler, Fauré et d'Indy.

¹⁰ DUKAS, Paul, l.a.s. à Guillaume de Lallemand, (24 septembre 1901), Médiathèque Mahler, Fonds Lallemand ; PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 122.

¹¹ DUKAS, Paul, lettre à Maurice Maeterlinck (6 octobre 1901), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 43. Il semblerait que cette audition n'ait pas eu lieu. Aucune lettre ne corrobore l'hypothèse que Maeterlinck ait entendu *Ariane et Barbe-Bleue* à cette époque.

¹² Klingsor, personnage de *Parsifal* de Wagner.

¹³ La famille Dukas possédait une maison à Éragry, au nord-ouest de Paris où le compositeur se retirait fréquemment l'été.

¹⁴ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (10 août 1902), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288 ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (30 août 1903), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

mystère », le premier acte intégralement. Aucune lecture n'eut jamais sur nous d'effet plus décisif¹⁶.

Le 5 février 1904, la jeune chanteuse Wanda Naley Zawistowska, à qui Dukas dédiera *Ariane et Barbe-Bleue* meurt prématurément. Le compositeur accablé¹⁷ interrompt son travail. Magnard s'en enquiert le mois suivant :

J'espère que vous vous êtes remis au travail et que votre œuvre théâtrale avance. J'attends qu'elle soit terminée pour vous en demander communication. Les exécutions partielles m'inspirent une véritable terreur et je tâche de réduire au minimum les énormes bêtises qui sortent de mon gueuloir¹⁸.

Dukas reprend la composition en avril et Debussy l'en félicite : « Que vous vous soyez remis à travailler est une bonne nouvelle¹⁹ ».

Un an plus tard, en juin 1905, *Ariane et Barbe-Bleue* est presque entièrement esquissé. Albert Carré qui a appris la nouvelle, écrit alors au compositeur :

M. Pierre Lalo m'a donné hier une heureuse nouvelle. Il m'a dit que vous terminiez une partition et que vous la destiniez à l'Opéra-Comique. Soyez assuré que je lui ferai le meilleur accueil²⁰.

Le 13 novembre 1905, Dukas est une nouvelle fois pressé de faire entendre le fruit de son travail à un ami, Paul Poujaud :

En attendant, je vous annonce que j'ai fini tout à fait mon III. Un petit raccord à mettre au net et je suis à vous. Je vous préviens seulement que toute la fin est en esquisse – mais relativement claire et détaillée et qu'on peut suivre – La réduction de piano ne va guère que jusqu'à la bataille, soit la moitié à peu près. Cela durerait peu de jours à faire, mais j'ai hâte de savoir si je n'ai pas fait de ce troisième acte une ordure à la Palhadile²¹.

Une fois l'orchestration achevée en 1906, les répétitions d'*Ariane et Barbe-Bleue* commencent au début de l'année suivante. Georgette Leblanc communiquera son enthousiasme à Maeterlinck lequel annonce à son éditeur français le 1^{er} février 1907 :

¹⁶ PHOTIADES, Constantin, *La Revue de Paris*, 42^e année (1^{er} avril 1935), n° 7.

¹⁷ Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 149-155.

¹⁸ MAGNARD, Albéric, lettre à Paul Dukas (11 mars 1904), *Correspondance (1888-1914)*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁹ DEBUSSY, Claude, lettre à Paul Dukas (25 avril 1904), *Correspondance 1872-1918*, *op. cit.*, p. 837.

²⁰ CARRÉ, Albert, l.a.s. à Paul Dukas, (juin 1905), B.n.F., Musique, W. 50 (1) ; PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 159.

²¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (13 novembre 1905), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288 ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 161.

Pour ce qui est du tirage d'Ariane et des pronostics – vous savez qu'il est hasardeux de prophétiser au théâtre, mais cette réserve faite, on prévoit un succès extraordinaire l'impression des deux premiers actes qui sont déjà sur pied et répétés en scène est paraît-il énorme et la musique d'une beauté prodigieuse. En tout cas c'est l'œuvre sur laquelle Carré compte le plus, et il est certain qu'elle restera au répertoire comme Pelléas²².

Dukas a choisi de mettre en musique un texte de Maeterlinck. Pourtant très peu de ses projets se fondent sur des livrets indépendants. Ce choix n'est donc pas sans soulever de nombreuses questions. Il est à présent nécessaire de comprendre ce qui a pu motiver le compositeur et d'examiner si ce choix n'est pas en contradiction avec ses opinions. Quelle influence a pu exercer son admiration pour *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Puis surtout quelle emprise Dukas a-t-il eu sur le texte définitif ?

²² MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Lacomblez, (1^{er} février 1907), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 5174).

1. Le livret : quel cadre pour accueillir la musique ?

1.1. Le choix d'*Ariane et Barbe-Bleue* : concordance ou contradiction ?

Un compositeur non librettiste

Dukas a traité de multiples fois la question de l'élaboration du livret. Si ses opinions se nuancent des circonstances en fonction des particularités de chaque texte, certaines de ses convictions restent inchangées : il est généralement hostile au travail des librettistes et aux adaptations d'œuvres indépendantes. Il plaide pour l'accomplissement musical de la poésie hérité des théories wagnériennes. Il écrit en 1892, à propos des rapports unissant musique et poésie :

Wagner nous semble l'avoir résolue aussi complètement qu'il est possible, et l'on ne saurait plus guère avoir de doutes sur la réalité de l'impulsion qui rapproche irrésistiblement les deux arts et les porte à se pénétrer mutuellement, dès qu'on s'est familiarisé avec les vues de l'auteur de *Parsifal*²³.

Et en 1895 :

Que le musicien soit ou non son propre librettiste [...] l'essentiel est qu'au moment voulu le *poème* apparaisse et se dégage de l'émotion musicale qui l'a engendré²⁴.

Selon Dukas, le musicien et le poète ne sont pas nécessairement en théorie une seule et même personne. Toutefois les possibilités restent minces de trouver l'entente parfaite, nécessaire au drame, lorsqu'on lit ces lignes :

Pour moi [...] le drame lyrique doit naître d'une pensée toute musicale, et l'action idéale est celle qu'on ne peut imaginer privée de musique, ou plutôt que la musique y doit être l'action même [...] ²⁵.

En exprimant une telle opinion, il semble difficile de confier la réalisation poétique du drame à une autre personne que le compositeur lui-même. Si Dukas croit théoriquement possible l'élaboration commune du poète et du musicien, il est très certainement sceptique quant à sa réelle mise en pratique. Le choix du livret de Maeterlinck paraît donc contredire les opinions

²³ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 52, *Cf. supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, Genèse dramatico-musicale de l'œuvre lyrique, p. 103.

²⁴ DUKAS, Paul, « Poème et libretti », *art. cit.*, p. 286.

²⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 89, *cf.* I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.5. Le naturalisme, 5.5.1. L'œuvre naturaliste d'Émile Zola et Alfred Bruneau, *La collaboration*, p. 156.

du compositeur. Mais l'exemple que lui fournit l'œuvre de son ami Claude Debussy l'a certainement marqué profondément.

L'influence de Pelléas et Mélisande

C'est en 1896 que Dukas découvre *Pelléas et Mélisande*. En juin Debussy lui écrit : « *Pelléas* est revenu du brochage, et je vous attendrai lundi prochain [...] je tiens trop à vous montrer cela en toute assurance²⁶ ». Puis en février 1898, Dukas enthousiasmé par l'opéra écrit dans la *Revue Hebdomadaire* à l'attention du directeur de l'Opéra-Comique que la partition de *Pelléas et Mélisande* est « complètement terminée, aussi riche de pensée et de forme qu'intense par le sentiment poétique. Et voici déjà plusieurs années qu'elle existe²⁷ ».

Lorsque sa critique paraît en 1902, Dukas se montre très sensible à la poésie de Maeterlinck. Il en apprécie les symboles, les mystères et la grande nouveauté qui s'en dégage :

Sa structure morcelée, ses naïvetés voulues, son symbolisme souvent étrange, la rudesse primitive de quelques-uns de ses épisodes, contrastant avec la fluide délicatesse de certaines autres [...] ²⁸.

À cette époque Dukas travaille déjà depuis trois ans sur le texte du poète. Cet article apparaît donc comme la justification de son propre choix. Selon lui, le texte de *Pelléas et Mélisande* cache déjà une musicalité inhérente au drame littéraire qui appelle naturellement une continuité instrumentale. La musique y acquiert une place rare dans l'œuvre lyrique : elle exprime l'inexprimable. Le texte de Maeterlinck « côtoie sans cesse ces régions du sentiment où l'expression verbale aspire à se perdre dans l'expression sonore²⁹ » :

Il est musical par l'atmosphère mystérieuse où baignent ses parties même les plus fortement arrêtées et les mieux en lumière. Il est musical, aussi, par la richesse harmonieuse du langage, par son dialogue aux phrases de sens lointain dont l'orchestre seul peut prolonger et répercuter les échos³⁰.

²⁶ DEBUSSY, Claude, lettre à Paul Dukas (24 juin 1896), *Correspondance 1872-1918*, op. cit., p. 318.

²⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques mots sur l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire* (février 1898), p. 273, cf. I^{ère} partie : Paul Dukas, critique du théâtre lyrique, 5.1. Préambule, *L'œuvre lyrique au concert*, p. 87.

²⁸ DUKAS, Paul, « *Pelléas et Mélisande* » (mai 1902), art. cit., p. 572.

²⁹ *Ibid.*, p. 573.

³⁰ *Ibid.*, p. 573.

Quelques années plus tard, en répondant à l'enquête menée par *Musica* en 1911, il revient une nouvelle fois sur le lien entre la musique et son livret en citant le texte de *Pelléas et Mélisande* en exemple :

Wagner l'a dit d'ailleurs : « La musique commence où la parole finit. » Son rôle est d'exprimer les sentiments qui restent à "fleur de mots", des sentiments que des paroles trop précises, et par conséquent, forcément inexactes, ne sauraient traduire [...].

Le rêve voyez-vous, c'est la prose de *Pelléas*. C'est bien fait cela. Quand deux personnages se rencontrent, qui ont l'âme pleine d'un mutuel amour, ils s'abordent en se disant « qu'il fait beau aujourd'hui » ou « Que vos tresses sont blondes » ou quelque chose d'analogue. Il y a entre eux un monde de sentiments, de sensations, de pensées entièrement inexprimées. Et c'est là que la musique a sa vraie place, son vrai rôle. Elle remplit ces situations : elle exprime tout ce que la parole n'a point dit, tout ce que le jeu des regards, des lèvres, des mains tendues ne révèle point ; elle fait jaillir le sentiment latent ou dissimulé, l'amplifie, l'exalte³¹...

Pelléas et Mélisande est un modèle de texte idéal en même temps qu'un brillant exemple d'union poétique et musicale, alors qu'il n'y a eu aucune collaboration entre le poète et le musicien. Parmi toutes ses critiques, Maeterlinck est d'ailleurs le seul auteur que Dukas félicite sans réserve. Il est évident que cette réussite et l'admiration qu'elle suscite influence le choix de Dukas.

La poésie de Maeterlinck

Tout comme *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue* est une pièce symboliste : il s'agit d'un théâtre de l'âme qui représente des forces intérieures plus que des personnages réels. La réflexion sur la destinée y tient une place importante : « l'action provient du resserrement progressif, à partir de la situation initiale, de l'emprise du destin sur les personnages. Aussi le schéma dynamique est-il surtout émotionnel³² ».

Selon Robert Brussel, Dukas avait trouvé dans *La Sagesse et la destinée* de Maeterlinck « des sujets de méditations à la mesure de sa propre pensée³³ ». Cet essai est publié en 1898, une année seulement avant la conception d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Avec cette œuvre, le symboliste s'ouvre à l'influence du naturisme³⁴ et observe le monde et la nature : le

³¹ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *art. cit.*, p. 58.

³² POSTIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris : Nizet, 1970, p. 113.

³³ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 355.

³⁴ Doctrine philosophique selon laquelle l'adoration des forces naturelles serait la source essentielle de la religion, illustrée par Max Müller, Steinthal, Kuhn. Saint Georges de Bouhélier fonde l'École Naturiste en

désordre n'est pas dans le monde, mais dans notre esprit et le bonheur est en nous. Maeterlinck se tourne vers une voie optimiste : l'espérance³⁵. La réflexion sur la destinée de l'essai s'accorde parfaitement avec le symbole se dégageant du livret : « On devrait pouvoir dire qu'il n'arrive aux hommes que ce qu'ils veulent qui leur arrive³⁶ ». En outre *La Sagesse et la destinée* « montre comment exercer sa liberté et maîtriser sa destinée³⁷ » tout comme l'exprime Ariane. Le raisonnement de Maeterlinck sur la destinée est influencé par la philosophie stoïcienne de Marc Aurèle³⁸ : pour atteindre la paix intérieure, il ne faut « rien désirer en dehors de ce qui dépend de soi, triompher de soi-même pour aller vers la sagesse, se résigner devant les événements qui nous frappent et qui ne dépendent pas de nous³⁹ ». La concordance avec la morale d'*Ariane et Barbe-Bleue* exposée par Dukas est frappante, « on ne peut délivrer personne : *il vaut mieux se délivrer soi-même*⁴⁰ ». Ariane comme lui conseillaient les diamants à l'acte I, « n'a plus rien à vaincre qu'elle-même⁴¹ ».

L'optimisme de la seconde phase de Maeterlinck se ressent dans *Ariane et Barbe-Bleue* comme l'explique Dukas : « Cette Ariane, ce personnage de rêve qu'on a voulu expliquer de cent façons, est avant tout la jeunesse et l'espérance⁴² ». La filiation philosophique entre l'essai et le livret nous permet d'entrevoir ce qui a pu guider le choix de Dukas.

Une action extérieure simple

Selon Dukas, le vrai drame doit toujours se situer dans la musique, dont la fonction est d'exprimer l'inexprimable. L'action extérieure n'a donc aucune importance :

Si l'on estime, [...] que l'effet doit être subordonné à l'expression, que la musique n'a pas pour unique objet de ne pas entraver la mise en scène, mais plutôt de vivifier ce que le drame contient d'inexprimable par les mots, de développer selon ses ressources propres, sans

janvier 1894, il crée avec Maurice Le Blond la revue *Le Rêve et l'Idée*, qui deviendra en 1895 *Documents sur le naturisme*, et en mars 1897 *La Revue Naturiste*. Le Blond est également l'auteur d'un *Essai sur le naturisme* édité en 1896.

³⁵ Cf. POSTIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, op. cit., p. 240.

³⁶ MAETERLINCK, Maurice, *La Sagesse et la destinée*, Paris : Fasquelle, 1898, R/*Œuvres I. Le Recueil de l'âme*, éd. par P. Gorceix, Paris : Éditions Complexe, 1999, p. 212.

³⁷ POSTIC, Marcel, op. cit., p. 236.

³⁸ *Ibid.*, p. 234.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (moralité à la façon des contes de Perrault) », *La Revue Musicale* (mai-juin 1936), *Les Écrits [...]*, p. 623.

⁴¹ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], Paris : Durand, 1906, [D. & F.6572], p. 64. Cf. DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (moralité à la façon des contes de Perrault) », art. cit., p. 626.

⁴² Propos de Paul Dukas rapportés par BOSCHOT, Adolphe, « Hommage », Numéro spécial de *La Revue Musicale* (mai-juin 1936), n° 166, p. 428.

arrêt et sans digressions, cette sorte d'action intérieure, alors on admettra sans peine qu'un musicien de génie n'ait pas trop de tout son génie pour suffire à une pareille tâche⁴³.

Aucune complication superflue ne doit entraver l'essor de la musique. En retravaillant son texte pour le compositeur, Maeterlinck lui fait part de ses conceptions à propos du personnage de Barbe-Bleue. Les deux hommes partagent manifestement le même point de vue :

Si j'en avais fait une sorte de malade, de détraqué, de monomane (ce qui pourrait l'expliquer), il aurait fallu une foule de développements, d'explications, bien ennuyeux pour le musicien, et que je crois incompatible avec l'activité extérieure que me semble réclamer un drame lyrique – Alors j'ai préféré le reculer autant que possible dans le mystère et le silence de la légende, mais il est évident qu'il en résulte, comme vous dites, une disproportion assez fâcheuse⁴⁴.

Les deux auteurs sont d'accord sur le déséquilibre existant entre les deux personnages d'Ariane et de Barbe-Bleue. Malgré cette gêne apparente, la disproportion va encore s'accroître après les retouches du livret. En effet, à l'époque de cette lettre, en octobre 1899, le texte présente le personnage de Barbe-Bleue accompagnant Ariane durant tout le premier acte. Mais il disparaît presque entièrement dans la version définitive de 1901⁴⁵.

Des paroles indifférentes

Dukas admire le travail de Maeterlinck, car la musique a la possibilité d'investir entièrement le drame, de devenir « l'action même⁴⁶ ». Son commentaire sur la signification poétique et musicale d'*Ariane et Barbe-Bleue* écrit en 1910 et publié pour la première fois en 1936 dans *La Revue Musicale*⁴⁷ le confirme : « Il faut donc que l'interprétation d'*Ariane* rende sensible aux spectateurs le drame intérieur de l'héroïne d'autant plus intensément que

⁴³ DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 430.

⁴⁴ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (octobre 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0001), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵ Cf. *infra*, III^e partie, *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 1.2. Les corrections apportées par Dukas, *Préambule : le livret de 1899*, p. 334.

⁴⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Messidor d'Alfred Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 89.

⁴⁷ C'est *La Revue Musicale* qui apporte ces précisions : Dukas a écrit ce commentaire en 1910, puis donné à Brussel lequel l'a ensuite communiqué à la revue pour être publié. (« Un inédit de Paul Dukas. *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault), Numéro spécial de *La Revue Musicale*, XVII (mai-juin 1936), p. 324).

les paroles prononcées sont “indifférentes”⁴⁸ ». Voici ainsi parfaitement résumées les conceptions de Dukas vis-à-vis du texte et de la musique.

Si ce rapport musique / poésie est rendu possible c’est parce que Maeterlinck et Dukas partagent les mêmes idées sur la nature des textes à mettre en musique. Le compositeur a rédigé de nombreux articles où il explique que la musique doit être indispensable au drame sous peine d’être inutile⁴⁹ ; que la musique commence là où la parole s’arrête. C’est bien comme cela que le conçoit aussi Maeterlinck lorsqu’il écrit à son éditeur le 1^{er} mai 1899 :

Il ne faut du reste pas vous exagérer l’importance ou la valeur de cette petite œuvre. C’est tout simplement le libretto d’une sorte d’opéra féerique en 3 petits actes très brefs et sans aucune prétention, et qui attendent toute leur valeur [avec] la musique qu’y mettra le musicien que je cherche encore⁵⁰.

Maeterlinck saisit toutes les occasions de bien préciser à Friedrich von Oppeln-Bronikowski la nature exacte de sa pièce : « Je vous répète que c’est une petite fantaisie inoffensive et assez insignifiante⁵¹ ». La conception d’*Ariane et Barbe-Bleue* est bien différente de ses autres œuvres. La pièce ne trouvera sa valeur qu’une fois mise en musique :

Je voudrais seulement que dans la petite note introductive que vous ferez pour *Barbe-bleue*, vous disiez bien qu’il ne s’agit là que d’une fantaisie, destinée et soumise en tout à la musique et nullement d’un poème indépendant, autonome et complet par lui-même⁵².

Maeterlinck, comme Dukas, adhère aux théories wagnériennes des rapports musique / poésie. Il conçoit un texte avec peu de développement afin de permettre à la musique d’assurer la continuité de la poésie :

Vous n’avez pas assez dit, vous n’avez même pas dit du tout que la pièce n’est pas un drame mais un simple libretto ; un canevas pour le musicien – Je vous supplie donc, si v[ou]s avez l’occasion de faire passer une note à ce sujet d[an]s les journaux, de bien marquer ce but

⁴⁸ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault), *art. cit.*, p. 623-624.

⁴⁹ « Si elle n’est pas indispensable, elle est tout au moins inutile ». DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Carmélite* de Reynaldo Hahn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 13, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, Lyrisme verbal et lyrisme musical, p. 111.

⁵⁰ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (1^{er} mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/23), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 110.

⁵¹ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (10 mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/24).

⁵² MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (8 juillet 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/26), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 110.

et cette intention⁵³ – Comme drame ce petit poème paraît puéril et d’une stérilité, d’une sécheresse absurde – Si j’avais entendu faire un drame ou une fantaisie féerique sans musique j’eusse donné à tout un développement dix fois plus grand – Ici je n’ai eu en vue que les exigences de la musique qui veut avant tout la brièveté – et c’est pourquoi toute poésie, je l’ai toujours arrêtée, au moment où devait commencer le développement lyrique. Je tiens énormément à ce que cela soit déclaré⁵⁴.

Ces lignes font échos aux théories de Wagner formulées dans *Opéra et Drame* : « *Le langage des sons* est le commencement et la fin de celui des mots⁵⁵ » :

Le poète ne peut espérer réaliser son intention qu’à partir du moment où il la *tait* et la garde pour lui comme un secret, ce qui équivaut à dire qu’il ne l’énonce plus du tout *dans la langue* dans laquelle elle pouvait exclusivement être communiquée, comme une intention pure de l’entendement. Son œuvre de libération, c’est-à-dire de réalisation, il ne la commence qu’à partir du moment où il peut se faire connaître dans la langue nouvelle de la libération et de la réalisation ; celle-ci est, en fin de compte, la seule au moyen de laquelle il puisse faire connaître de la manière la plus convaincante le fond même de son intention, — c’est-à-dire à partir du moment où cette œuvre d’art commence son existence, à partir de la première représentation du drame.

Ainsi, c’est *le langage des sons employé dès le début* qui est l’organe d’expression au moyen duquel est obligé de se faire comprendre le poète qui s’adresse de la part de l’entendement au sentiment et qui, pour cette raison, doit se placer sur le seul terrain où il puisse communiquer avec le sentiment⁵⁶.

⁵³ Cf. MAETERLINCK, Maurice, « Blaubart und Ariane, oder die vergebliche Befreiung », *Wiener Rundschau*, (15 juillet 1899), p. 393-394 ; le traducteur écrit dans l’introduction : « Cette dernière œuvre traduit de l’ouvrage manuscrit que vient de terminer le poète et philosophe flamand Maurice Maeterlinck, paraît ici pour la première fois. Elle ne sera publiée à Paris et à Londres qu’au courant de cet hiver. L’écrivain compte en faire mettre certaines parties en musique ; c’est la raison pour laquelle plusieurs chansons y sont insérées ». (« Dieses jüngste, aus dem soeben vollendeten Manuscript übersetzte Werk des vlämischen Dichter-Philosophen Maurice Maeterlinck erscheint hier zum erstenmale in der Öffentlichkeit. In Paris und London wird es erst in den Wintermonaten dieses Jahres publiciert werden. Der Dichter beabsichtigt, Theile davon in Musik setzen zu lassen, weswegen auch verschiedene sangbare Lieder eingeschoben sind ».)

⁵⁴ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (10 mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/28), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁵ « Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache », WAGNER, Richard, « Opéra et drame », 1851, in *Œuvres en prose*, trad. par J.-G. Prod’homme, volumes IV et V, Paris : Delagrave, 1913. Consultable en ligne : [http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_\(Wagner,_trad._Prod’homme\)/Partie_2/Chapitre_VI](http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_(Wagner,_trad._Prod’homme)/Partie_2/Chapitre_VI) (consulté le 1^{er} décembre 2012).

⁵⁶ « Seine Absicht zu verwirklichen kann der Dichter erst von dem Augenblicke an hoffen, wo er sie *verschweigt* und als Geheimnis für sich behält, d. h. soviel, als wenn er sie *in der Sprache*, in der sie als nackte Verstandesabsicht einzig mitzuteilen wäre, gar nicht mehr ausspricht. Sein erlösendes, nämlich verwirklichendes, Werk beginnt erst von da an, wo er in der erlösenden und verwirklichenden neuen Sprache sich kundzugeben vermag, in der er schließlich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig auch kundtun kann – also von da an, wo das Kunstwerk überhaupt beginnt, und das ist von dem ersten Auftritte des Dramas an.

Die von vornherein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet und hierfür sich auf einen Boden zu

Le livret de Maeterlinck convient à Dukas, car celui-ci y entrevoit certainement la continuité musicale qu'il réclame pour que le drame musical prenne tout son sens. C'est d'ailleurs ce que Pierre Lalo notera dans les colonnes du *Temps* peu après la création :

Quelles que soient les faiblesses et les fautes que l'on peut relever dans le poème d'*Ariane et Barbe-Bleue*, il faut lui reconnaître une qualité éminente et rare : il convient à la musique. Il lui convient par son caractère de mystère et d'impression, puisque c'est la faculté de la musique d'exprimer l'inexprimable. Il lui convient par quelques « situations », si l'on ose ainsi parler, essentiellement lyriques, comme cette apparition de la lumière. Il lui convient enfin plus encore que par ce qu'il dit, par tout ce qu'il ne dit pas. La plupart des poèmes destinés à la musique ont le tort de vouloir tout dire eux-mêmes, et d'être un développement continu de rhétorique. Celui-ci est plein d'interruptions, de « blancs », pour ainsi dire, qu'il laisse à la musique le soin de remplir, de silences de la parole, où la musique peut parler à son gré : et par là, il est vraiment musical⁵⁷.

Dès sa publication en France en 1901, Maeterlinck précisera officiellement la nature de son œuvre ainsi que celle d'une seconde pièce, *Sœur Béatrice*⁵⁸ :

Ce sont, à proprement parler, de petits jeux de scènes, de courts poèmes du genre assez malheureusement appelé « opéra-comique » destinés à fournir aux musiciens qui les avaient demandés un thème convenable à des développements lyriques. Ils ne prétendent à rien davantage, et l'on se méprendrait sur mes intentions si l'on y voulait trouver par surcroît de grandes arrière-pensées morales ou philosophiques⁵⁹.

Le poète justifie cette fois publiquement son travail et enjolive légèrement la réalité en prétextant que l'œuvre a été demandée par le musicien. Nous savons qu'il n'en est rien

stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann ». WAGNER, Richard, « Opéra et drame », 1851, in *Œuvres en prose*, trad. par J.-G. Prod'homme, volumes IV et V, Paris : Delagrave, 1913. Consultable en ligne :

[http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_\(Wagner,_trad._Prod'homme\)/Partie_2/Chapitre_VI](http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_(Wagner,_trad._Prod'homme)/Partie_2/Chapitre_VI) (consulté le 1^{er} décembre 2012).

⁵⁷ LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps*, quarante-septième année (25 juin 1907) n° 16803, p. 3.

⁵⁸ *Sœur Béatrice* a pendant un temps retenu l'attention de Gabriel Fauré, Maeterlinck écrit à Dukas le 1^{er} décembre 1900 : « Après avoir bien réfléchi à la suite de la conversation que nous avons eue autour de Sœur Béatrice et de Debussy j'ai vu s'affermir en moi la conviction, que c'eût été vraiment diminuer ses chances d'être représenté et les miennes, que d'offrir ainsi, sous les mêmes noms deux ouvrages, qui n'eussent pas présenté, aux hasards heureux, plus de surface qu'un seul. J'ai rencontré peu après M. Gabriel Fauré qui a bien voulu se charger du poème – et depuis l'œuvre a été provisoirement reçue par Carré, à l'Opéra-Comique, ce qui ne veut pas dire que le moment où elle sera jouée soit prochain ». MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (1^{er} décembre 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0003).

⁵⁹ MAETERLINCK, Maurice, « Préface », *Théâtre*, Bruxelles : Lacomblez, 1901, R/« Préface au Théâtre de 1901 », *Œuvres I. Le Recueil de l'âme*, op. cit., p. 503.

puisqu'il cherchait le compositeur après l'avoir achevée. En tout cas cette publication intervient fort mal pour le compositeur :

Mon cher Maeterlinck,

J'exagérerais en vous disant que la lecture de votre lettre m'a comblé de joie, et je dois bien vous avouer qu'elle m'a, au contraire, tout à fait navré !

J'eusse tant désiré qu'Ariane fût à moi seul pendant que je vis dans votre poème et que peu à peu je le vois s'éveiller à la vie musicale ! Maintenant il va me sembler que tout le monde est témoin de ce mystère et que d'avance on me critique en vous jugeant ! Pardonnez-moi cette faiblesse. Puisque le mal est inévitable il faudra bien s'y résigner. Mais vous avez, je crois, trop bien compris l'effet moral que devait produire sur moi cette publication pour ne pas admettre un découragement passager. Je redoute surtout le moment de l'apparition en librairie... quand j'aurai l'air de composer sur la place publique : ce jour-là et les suivants il est certain que je ne me sentirai guère en train. Il me faudra, je crois, un certain temps pour m'en remettre et m'y remettre. Enfin... si c'est l'inévitable ! [...]

Mettez-vous en note du titre de la pièce, dans le volume, que vous m'en avez confié la partie musicale ? Cela serait peut-être utile et vous défendrait de certaines importunités. [...]

Croyez bien que je demeure persuadé de la contrariété que vous a causée l'événement au sujet duquel vous m'avez écrit et que je vous suis reconnaissant des efforts que vous avez faits pour l'empêcher. Je le déplore comme vous, mais puisqu'il le faut, je l'accepte et je vous serre bien cordialement la main.

Paul DUKAS⁶⁰.

Un sujet universel ?

Messiaen, qui fut élève de Dukas⁶¹, fournit un éclaircissement substantiel sur les motivations du compositeur. Selon lui, Dukas aurait choisi *Ariane* « parce qu'elle représentait pour lui la lumière, lumière de toutes les religions, de toutes les philosophies, de toutes les esthétiques, de toutes les civilisations venues et à venir⁶² » ! C'est l'universalité des symboles offert par le poème qui aurait déterminé son choix. Même si Maeterlinck affirme que l'on se méprendrait en cherchant « de grandes arrières pensées morales ou philosophiques⁶³ », il faut

⁶⁰ DUKAS, Paul, lettre à Maurice Maeterlinck (6 octobre 1901), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 42-43.

⁶¹ Cf. SAMUEL, Claude, *Permanence d'Olivier Messiaen*, Arles : Actes Sud, 1999, p. 187.

⁶² MESSIAEN, Olivier, « *Ariane et Barbe-Bleue* », « Paul Dukas », Numéro spécial de *La Revue Musicale* XVII (mai-juin 1936), op. cit., p. 80.

⁶³ MAETERLINCK, Maurice, « Préface », *Théâtre*, op. cit., p. 503.

croire que sa pensée est « trop peuplée de symboles pour n'en pas mettre partout, sans le vouloir et presque sans le savoir⁶⁴ ». Maeterlinck lui-même pense que « le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à [l'] insu [du poète] et même à l'encontre de ses intentions [...] »⁶⁵.

L'intrigue d'*Ariane et Barbe-Bleue*, bien que particulière, s'inscrit dans le registre du conte de fée. Au printemps 1899, alors que Dukas est sous le charme du texte de Maeterlinck, l'Opéra-Comique crée *Cendrillon* de Massenet le 24 mai. Dans son article de *La Chronique des Arts et de la Curiosité*⁶⁶, il y développe ses considérations sur le sujet inspiré lui aussi de Charles Perrault :

Ces poèmes séculaires, que tant de générations ont redits, ont pris, avec le temps, la puissance de récits légendaires, et les héros de Charles Perrault, comme ceux de la Grèce ou de l'Inde, ont acquis une signification quasi symbolique, universelle.

N'a-t-on pas, d'ailleurs, rattaché ces fictions, issues des littératures populaires, aux origines mêmes du monde occidental ? Des folkloristes célèbres n'ont-ils pas montré en ces histoires enfantines des succédanés lointains des poèmes cosmogoniques les plus illustres ? Barbe-Bleue, le Petit Chaperon Rouge, Cendrillon, seraient, d'après la mythologie comparée, des mythes solaires, que le temps aurait métamorphosés en contes féériques ; les savants ont discuté le plus gravement du monde sur ces importantes matières. Lisez plutôt l'opuscule de M. Gaston Paris sur *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*.

Ainsi transformés en légendes ou du moins en récits ayant force de légende, les contes de Perrault sont d'excellents prétextes à musique. Comme toutes les fables universellement répandues, ils assurent au poète la collaboration immédiate de milliers d'individus chez lesquels le titre seul du sujet réveille en foule les impressions d'enfance les plus vives, les plus facilement évocables, les plus susceptibles de fournir à l'œuvre d'art la perspective magique qui lui est nécessaire. Ce n'est jamais vainement qu'un poème fait appel aux souvenirs épiques d'une nation ou à la mémoire poétique des individus. Ce n'est jamais sans résultat qu'il s'empare d'une fiction qui fut pour chacun, à un moment de sa vie, une sorte d'aventure personnelle et merveilleuse⁶⁷.

Le conte de fée n'est donc rien de moins qu'un texte légendaire, symbolique et universel, capable de communiquer à tous. Le hasard du calendrier lui aura permis de le faire

⁶⁴ LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps*, (25 juin 1907), *art. cit.*, p. 3.

⁶⁵ MAETERLINCK, Maurice, *Réponse à l'enquête de J. Huret* (1891), GROSS, Stefan, éd., *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles : Éditions Labor, 1985, p. 151.

⁶⁶ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Le cas de Jules Massenet*, L'esthétique de Massenet, p. 124-125.

⁶⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 198.

précisément au moment où lui-même choisit un sujet similaire. Sa critique apparaît comme le commentaire de sa propre motivation :

en quel genre de fiction trouver des sujets qui, comme ceux-ci, soient mieux dégagés des contingences de temps et de lieu, et dans lesquels l'élément sentimental et dramatique soit plus nettement mis en évidence⁶⁸ ?

Toutefois la pièce de Maeterlinck ne suit pas scrupuleusement l'intrigue de Perrault. Le titre même appelle la mythologie en utilisant le nom d'Ariane. Ce qui n'est pas sans déconcerter quelques critiques lors de la création. Camille Bellaigue note par exemple que « ces deux noms : Ariane et Barbe-Bleue, inopinément rapprochés, forment un titre hétéroclite. Il étonne d'abord et la suite ne l'explique guère [...] »⁶⁹. Les références aussi bien mythologiques que légendaires convoquées par le titre correspondent parfaitement aux goûts et aux théories du compositeur. Ses nombreux projets lyriques⁷⁰ et ses articles⁷¹ en témoignent.

L'intention de Maeterlinck est d'insuffler à sa pièce l'esprit féerique du conte et non celui de la mythologie. Conscient que le nom d'Ariane pourrait être préjudiciable à l'œuvre, il prévoit de le remplacer. Il écrit à son traducteur allemand le 8 juillet 1899 :

Je crois aussi, après réflexion, pour éviter l'équivoque de l'*Ariane*, symbole historique ou mythologique du délaissement, de changer le nom d'Ariane en un autre plus conte de fée, plus simplement légendaire, celui de Blanchebelle, par exemple. Le titre serait alors : Blanchebelle et Barbe-bleue – ou la délivrance inutile – Il vous sera facile, je pense, de changer ce nom dans le manuscrit de votre traduction⁷².

La traduction est publiée la semaine suivante. La demande du poète est certainement arrivée trop tard pour être appliquée, car l'héroïne est toujours nommée Ariane. En octobre, Maeterlinck propose à Dukas la même modification, mais ce dernier ne la trouve pas souhaitable. Le poète se rangera finalement à son avis :

Pour le nom d'*Ariane* je pense que vous avez complètement raison – nous le maintiendrons donc. Je ne tenais d'ailleurs nullement à ce nom de Blanchebelle, qui, après

⁶⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 273.

⁶⁹ BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *La Revue des Deux Mondes*, cinquième période, XXXIX (1^{er} juin 1907), p. 695-696.

⁷⁰ Cf. *supra*, II^e partie, Les projets avortés, 3.1. L'attrait des mythes et légendes, *Mythes ou légendes*, p. 241-243.

⁷¹ Cf. *supra*, I^{ère} partie, Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, p. 98-102.

⁷² MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (10 mai 1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/26) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 111.

coup, m'avait paru un instant plus légendaire, mais que je trouve aujourd'hui un peu mièvre et un peu fade⁷³.

Pourtant un an plus tard la question se pose à nouveau. Maeterlinck voudrait remplacer le nom de l'héroïne par celui d'Ardiane. C'est d'ailleurs le nom qui figure dans la version anglaise publiée en 1902⁷⁴. Lorsqu'il soumet l'idée au compositeur, celui-ci lui répond :

Je n'en tiens guère non plus, décidément, pour Ardiane. Le *d* ne semble être là qu'afin de modifier le nom mythologique auquel je suis habitué à présent et qu'il faudra bien qu'on accepte si vous l'imposez⁷⁵.

Le nom d'Ariane à côté de celui du légendaire Barbe-Bleue, sera plusieurs fois un point négatif soulevé par la critique lors de la création de l'ouvrage en 1907. Jean Chantavoine note dans *La Revue Hebdomadaire* :

Il y a dans *Ariane et Barbe-Bleue*, une chose – une seule – amusante et presque spirituelle : c'en est le titre. Les poètes se meuvent à l'aise dans les légendes, qui sont en dehors du temps et de l'espace. Elles leur appartiennent sans réserves, et ainsi, nous leur permettons de marier les héroïnes de la mythologie hellénique avec les bonhommes de Perrault. L'idée de donner pour sixième épouse au terrible Barbe-Bleue l'amante délaissée de Thésée et de Bacchus était piquante ; l'idée qu'Ariane, victime de l'amour dédaigné, pût convertir Barbe-Bleue, type de l'amour cruel était plaisante. Supposez que cette idée eût germé dans l'esprit de M. Anatole France ou de M. Jules Lemaître⁷⁶ : nous aurions eu là un conte délicieux. Mais cette idée est tombée dans la cervelle de M. Maeterlinck qui l'a tout engluée de « littérature » et emberlificotée de symbolisme⁷⁷.

Pourtant, compte tenu de ses convictions sur la musique et la littérature, il est presque certain que Dukas n'aurait pas pu choisir un texte de ces grands écrivains⁷⁸.

En octobre 1901, le compositeur et le poète ne discutent pas uniquement du titre, car Dukas intervient depuis le début de leur collaboration pour demander à Maeterlinck de remanier son texte.

⁷³ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, [octobre 1899], Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0001).

⁷⁴ MAETERLINCK, Maurice, *Sœur Béatrice and Ardiane and Barbe-Bleue*, trad. par B. Miall, New York, Dodd Mead and Company, 1902.

⁷⁵ DUKAS, Paul, lettre à Maurice Maeterlinck, (6 octobre 1901), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 43.

⁷⁶ Jules Lemaître (1853-1914), écrivain et critique dramatique français.

⁷⁷ CHANTAVOINE, Jean, « Chronique musicale », *La Revue Hebdomadaire*, VI (15 juin 1907), n° 24, p. 390.

⁷⁸ Cf. *supra*, 1^{ère} partie, 5.2. Les livrets, *La musique et la littérature*, Les questions d'adaptations, p. 104-107.

1.2. Les corrections apportées par Dukas

Une année de retouches : une commune coopération

Au commencement de leur collaboration, Maeterlinck n'est apparemment pas disposé à revoir son livret. Georgette Leblanc écrit au critique belge Octave Maus :

Cher ami.

Puisque tu es à Paris, pourrais-tu voir Dukas ? Je suis si ennuyée de ce qui arrive. Tu sais qu'il a demandé à Maurice de retoucher certaines choses dans son poème. Or Maurice n'y touche pas et n'y *touchera jamais*, tu connais son caractère un peu « enfant gâté ». Il ne veut rien entendre. De son côté, peut-être Dukas attend-il avec impatience sans rien comprendre à son silence. Il faudrait en finir et lui dire tout simplement la *vérité*. Il sera libre d'accepter la chose *telle qu'elle est* ou de la refuser. Je t'en prie fais cela⁷⁹.

Nous n'avons pas de trace des négociations ; toutefois au printemps suivant un important travail de retouches est commencé et va durer encore plus d'une année. Le 20 mars 1900, Maeterlinck écrit à son traducteur allemand :

Pour *Barbe-Bleue*, il y aura en effet des modifications assez importantes. Le premier acte entre autres a été complètement remanié selon le désir de Paul Dukas. Il s'y fera probablement encore d'autres modifications, de sorte qu'il me semble préférable de ne pas le publier pour le moment⁸⁰.

C'est une pleine collaboration des deux hommes qui modèle le texte. Le 25 mai 1900, Maeterlinck confie toujours à Friedrich von Oppeln-Bronikowski : « Je dois m'entendre prochainement avec le musicien pour la rédaction définitive du premier acte de *Barbe-Bleue* et vous informerai immédiatement du résultat de notre entente⁸¹ ». Puis le 17 août 1900, il précise :

Pour le texte définitif de *Barbe-Bleue*, comme je vous l'ai dit, ce sont les indécisions du compositeur (qui balance entre deux variantes) qui m'arrêtent encore, mais je vais le prier de

⁷⁹ LEBLANC, Georgette, l.a.s. à Octave Maus, [1899], B.n.F., Musique, W. 48 (351) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁰ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (20 mars 1900), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/44) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 119.

⁸¹ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (25 mai 1900), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/49) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 119.

se fixer enfin et vous enverrai alors la modification adoptée, qui d'ailleurs concerne exclusivement le 1^{er} acte⁸².

Maeterlinck écrit à Dukas le 1^{er} décembre 1900 :

J'ai été si absorbé par un autre travail que j'en avais oublié notre Barbe-bleue. Je vous remercie de me l'avoir rappelé. Voulez-vous m'accorder encore 8 jours ? Je vais voir sérieusement cette semaine s'il n'y a pas moyen d'améliorer un peu le 1^{er} acte qui ne nous satisfait ni l'un ni l'autre. En tout cas, quel que soit le résultat de cet effort, vous aurez le manuscrit dimanche 9 Décembre⁸³.

Le premier acte est effectivement le plus modifié et sera presque entièrement réécrit : « Je n'ai pas encore pu me mettre complètement d'accord avec le compositeur sur la forme définitive du premier acte de *Barbe-Bleue*, mais j'espère bien y arriver bientôt⁸⁴ ».

Puis le 28 février 1901, Maeterlinck envoie le premier acte remanié à Dukas :

Je viens, enfin, vous soumettre une version nouvelle du 1^{er} acte. Malheureusement, je n'ai pu lui donner la direction que vous paraissent désirer, et que je désirais aussi. Rien n'est plus rebelle que ces sujets imaginaires et j'ai été entraîné d'un tout autre côté. Je ne sais s'il vous plaira. Peut-être brouille-t-il les grandes lignes que vous aviez déjà arrêtées dans votre esprit. Dites-moi franchement votre avis et peut-être trouverons-nous un remède.

Cette version nouvelle nécessitera quelques retouches, ou raccords aux deux actes suivants. Je ne les ai pas sous la main, mais c'est un travail facile, que j'achèverai en quelques heures, dès que vous me les aurez renvoyés et que je connaîtrai votre opinion⁸⁵.

Le 4 mars 1901, Dukas est manifestement satisfait des corrections de Maeterlinck. Ce dernier lui répond :

Je suis heureux de votre approbation. Comme vous le dites, les 2 autres actes devront subir certaines modifications et notamment le commencement du 2^e que je compte transformer complètement⁸⁶.

⁸² MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (17 août 1900), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/54) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 119.

⁸³ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (1er décembre 1900), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0003).

⁸⁴ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (s.d.), Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/57) ; partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁵ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (28 février 1901), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0005).

Le 14 mars, la suite du travail du poète continue de prendre forme, comme Maeterlinck en fait part à Dukas :

Vous recevrez aujourd'hui, les deux derniers actes que j'ai retapés et raccordés de mon mieux. Je crois que maintenant – sauf naturellement quelques détails qui se révéleront à mesure que votre travail avancera – la pièce est assez bien d'aplomb et que l'ensemble est beaucoup plus net et plus significatif. Je n'oublie pas que c'est à votre clairvoyante, courageuse et fraternelle insistance que je dois cet heureux résultat⁸⁷.

Puis le 14 avril 1901, Maeterlinck livre à Oppeln-Bronikowski son sentiment sur la pièce ainsi révisée :

Comme je vous l'ai dit, je n'attache pas grande importance à ce Barbe-bleue, qui n'est qu'un amusement scénique fait pour le musicien. C'est sur les instances de ce dernier que j'ai remanié le premier acte. Tel qu'il est, il est certainement plus joli que le primitif, mais il est évident, comme vous le dites, qu'il affaiblit un peu l'effet du 2^e. Mais, ma foi, tant pis, je n'ai plus le courage de le reprendre une troisième fois et je perdrais indéfiniment mon temps et mes peines, à vouloir faire un chef-d'œuvre de ce qui dans ma pensée n'a jamais dû être qu'une fantaisie sans conséquence – Il faut remarquer d'ailleurs que ces miracles des pierreries, qui dans le livret occupent de longues descriptions, sont très rapides dans la réalité scénique, or l'œuvrette n'a été écrite qu'en vue de l'effet scénique⁸⁸.

Au printemps 1901, les modifications les plus importantes sont achevées. Mais en apprenant la publication prochaine de la pièce chez Lacomblez, Dukas s'enquiert auprès de Maeterlinck :

Il va sans dire, n'est-ce pas, que nous restons libres de modifier ce qui nous conviendra dans le texte ? Ainsi ces jours derniers je me demandais si la première parole d'Ariane : « elles ne sont pas mortes » était bien convenable. Ne vaut-il pas mieux laisser le spectateur dans le doute jusqu'au moment où l'on *voit* les autres femmes après les avoir entendues⁸⁹ ?

Finalement, cette réplique restera à sa place au premier acte. En cette fin d'année 1901, la révision du texte est terminée. Les dernières retouches affecteront principalement le choix des mots.

⁸⁶ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (4 mars 1901), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0006).

⁸⁷ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (14 mars 1901), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0007).

⁸⁸ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, (14 avril [1901]) Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/67), partiellement citée in PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ DUKAS, Paul, lettre à Maurice Maeterlinck (6 octobre 1901), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 42-43.

Préambule : le livret de 1899

Le livret original traduit en allemand est publié en Autriche le 15 juillet 1899 dans une revue viennoise *Wiener Rundschau*⁹⁰. Si la version originale de Maeterlinck est perdue, il en existe une version française : une retraduction de Bernard Banoun effectuée à partir de la publication autrichienne et reproduite en annexe de la biographie de Simon-Pierre Perret⁹¹. Cette traduction nous permet de repérer toutes les modifications demandées par le compositeur.

Comme le laissait entendre leur correspondance, le premier acte a été presque entièrement transformé. Il n'y a que les voix de la foule de la première réplique qui conservent environ la moitié de leur texte initial, la totalité de la suite ayant été modifiée. Initialement Ariane, accompagnée de Barbe-Bleue, ouvre les coffres et s'extasie volontiers devant la richesse des étoffes et des bijoux⁹². Le chant des Filles d'Orlamonde apparaît plus rapidement. La confrontation qui suit entre les époux est plus violente et plus longue⁹³. Au deuxième acte, les premiers échanges entre Ariane et la Nourrice, puis une courte incursion du chant étouffé des captives sont retirés⁹⁴. Suivirent ensuite quelques légères modifications mais l'essentiel ne change pas. Enfin par petites touches disséminées, c'est environ un quart du troisième acte qui est remanié.

La modification la plus spectaculaire est certainement l'insertion de la scène des pierreries. Cette prodigieuse progression dramatique, primordiale dans l'acte, donnera lieu à une magnifique suite de variations. Ce passage est également très symbolique, tendu vers la clef interdite, où chaque porte la rapproche un peu plus de la transgression. Une importante conséquence liée au remaniement du premier acte concerne Barbe-Bleue. En disparaissant du premier acte, il disparaît aussi de l'œuvre. Ariane devient alors hégémonique et la nourrice prend place à ses côtés pour l'ouverture des portes. Les craintes et restrictions de cette dernière accentuent le caractère ferme et courageux d'Ariane. Enfin la chanson des filles d'Orlamonde est plus développée, certains détails sont supprimés et quelques mots remplacés⁹⁵. Toutes ces modifications sont opérées dans un but précis, au service des symboles et de l'action morale.

⁹⁰ MAETERLINCK, Maurice, « *Blaubart und Ariane oder die vergebliche befreiung* », trad. par F. von Oppeln-Bronikowski, *Wiener Rundschau* (15 juillet 1899), p. 393-414.

⁹¹ PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 482-514.

⁹² *Ibid.*, p. 485-486.

⁹³ *Ibid.*, p.487-489.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 490-491.

⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 458-461.

La suppression des détails

En élaborant son texte pour l'opéra, Maeterlinck l'a voulu le plus simple possible. Dukas n'a donc pas eu à réclamer la suppression de nombreux détails. Rien de comparable par exemple au travail qu'il effectuera plus tard sur *La Tempête*⁹⁶. Mais chaque simplification ou modification des détails révèle les positions esthétiques du compositeur.

Dukas fait disparaître tout ce qui est inutile à l'action, comme les enfants au début de l'acte I qui épiaient par les fenêtres du château. Une réplique de Mélisande au troisième acte « Il a coupé sa barbe⁹⁷ », sans doute jugée superflue est remplacée par une phrase bien plus significative : « Regardez comme il souffre ». Ce changement nous renseigne sur l'état psychologique des femmes. C'est une indication morale : Mélisande a pitié de son bourreau. Cette nouvelle réplique rend clairement compte du sentiment qui l'envahit. Elle pourrait nous paraître anodine si Dukas ne s'était mainte fois exprimé sur les valeurs des textes de Maeterlinck. Il apprécie en effets les non-dits de sa poésie⁹⁸, parce que le domaine du sentiment reste totalement celui de la musique. Pourtant ici, il semblerait que le compositeur ait ressenti le besoin de plus de précision verbale pour éclairer le spectateur sur la nature des sentiments que la musique doit se charger ensuite d'exprimer.

La suppression des détails réalistes est en adéquation avec les reproches que Dukas formule sur les sujets naturalistes comme sur les sujets historiques, à savoir qu'ils ont trop de prise sur la réalité, qu'ils sont trop ancrés dans le temps et le lieu, ce qui, selon lui est contraire à l'essor lyrique⁹⁹. Toutefois si cette critique touche les sujets naturalistes dans leur ensemble, Dukas ne se montre pas opposé à un minimum de description. Ainsi il écarte certains détails réalistes, mais pas tous. Au deuxième acte, il conserve : « Qu'y a-t-il sous mes mains ?... Est-ce du verre, est-ce du marbre¹⁰⁰ ?... » Il atténue l'aspect réaliste d'une description, le vitrail n'est plus couvert de goudron¹⁰¹ mais de nuit¹⁰².

⁹⁶ Cf. *supra*, II^e partie Les projets avortés, 4.3. Le scénario, p. 292-304.

⁹⁷ MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, Bruxelles : Lacomblez, 1901, R/ « *Ariane et Barbe-Bleue* », Œuvres III *Théâtre* 2, éd. par P. Gorceix, Paris : Éditions Complexe, 1999, p. 41.

⁹⁸ Nous rappelons ici les propos de Dukas tenus en 1911 : « Quand deux personnages se rencontrent, qui ont l'âme pleine d'un mutuel amour, ils s'abordent en se disant "qu'il fait beau aujourd'hui" ou "Que vos tresses sont blondes" ou quelque chose d'analogue. Il y a entre eux un monde de sentiments, de sensations, de pensées entièrement inexprimées. Et c'est là que la musique a sa vraie place, son vrai rôle ». (« Réponse à l'enquête : Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *art.cit.*).

⁹⁹ Cf. I^{ère} partie, Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5. Le théâtre lyrique contemporain, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, p. 99-102.

¹⁰⁰ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 128.

¹⁰¹ MAETERLINCK, Maurice, traduit par Bernard Banoun in PERRET, Simon-Pierre, RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 498. La traduction allemande d'Oppeln-Bronikowski : « es ist wie eine glasscheibe, die getheert ist » (*Wiener Rundschau*, 15 juillet 1899, p. 404) est traduit par « On dirait une plaque de verre couverte de goudron ».

¹⁰² DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 128.

Un autre exemple encore : « Tout le blé a pourri. Mes six boisseaux de blé ont brûlé¹⁰³ » est une phrase supprimée qui mêlait l'inutilité du propos au détail trop réaliste.

D'autres détails sont transformés tardivement pour faire corps avec le drame : en remplaçant par exemple « La voûte est en forme d'ogive¹⁰⁴ », encore présent dans l'esquisse musicale définitive de l'acte II en 1904¹⁰⁵, par « Je touche au sommet de la voûte¹⁰⁶ », la description devient action.

Ariane : un personnage supérieur

Initialement en s'extasiant devant les richesses de Barbe-Bleue, Ariane se présentait davantage comme un personnage ordinaire¹⁰⁷. En remaniant intégralement le premier acte, le caractère du personnage est redessiné. Ariane devient un personnage d'ordre moral supérieur. Maeterlinck décrit à Dukas en 1901 sa conception de l'héroïne :

Un mot de notre dernière conversation me revient en mémoire : vous voyez, me disiez-vous, Ariane un peu sévère, un peu dure. Je ne crois pas qu'il faille accentuer trop ce côté-là de son caractère. Pour moi, il se peut que le résultat m'ait trompé, mais je ne l'ai pas voulu ainsi. Elle est pleine, il est vrai, d'une forte volonté consciente, mais aussi de tendresse, de joie et d'enthousiasme. Il ne faut pas que le cerveau l'emporte trop visiblement sur le cœur. Je l'ai voulue supérieure aux autres, mais aussi femmes qu'elles : en insistant trop sur sa volonté, sa décision, etc. on risquerait d'en faire une sorte d'amazone désagréable ou de virago sèche et pédante¹⁰⁸.

Pour le compositeur, l'être supérieur prime sur la femme. Dans le texte qu'il rédige pour Brussel en 1910, il explique à son tour sa perception du caractère d'Ariane :

[Dès le début de l'œuvre] Ariane est sûre de son fait. Elle sait que les femmes sont vivantes. Elle croit qu'elle est la libératrice attendue, désirée. Et elle domine immédiatement la situation. Barbe-bleue ne lui inspire aucune crainte, pas plus que la séduction vulgaire des

¹⁰³ MAETERLINCK, Maurice, traduit par Bernard Banoun in PERRET, Simon-Pierre, RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 484.

¹⁰⁴ MAETERLINCK, Maurice, « *Ariane et Barbe-Bleue* », Œuvres III Théâtre 2, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁵ DUKAS, Paul, [Esquisses de l'acte II d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1904] New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 24.

¹⁰⁶ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁷ Cf. PERRET, Simon-Pierre, RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 459.

¹⁰⁸ MAETERLINCK, Maurice, l.a.s. à Paul Dukas, (14 mars 1901), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0007).

pierreries dont s'éblouit la nourrice, ne la retient : *Ce que j'aime est plus beau que les plus belles pierres*¹⁰⁹.

Ariane est forte, rien ne peut la faire dévier du chemin qu'elle s'est tracée. Sa volonté est infaillible. Quelques répliques du personnage sont adaptées en ce sens au premier acte. Lorsqu'elle est pressée de trouver la porte interdite, l'expression « l'occasion de pêcher¹¹⁰ » devient « l'heure où l'on peut agir¹¹¹ » donnant une valeur différente de la transgression. La faute se convertit en devoir : « Tout de suite elle désobéit parce qu'il est dans sa nature de prendre une décision immédiate et d'agir¹¹² ».

Ariane est un personnage supérieur, car elle est dominée par des principes et des convictions morales supérieures qui la font agir :

Ce n'est pas en vertu d'une conviction féministe qu'elle agit, mais par l'expansion d'une nature supérieure, surnaturellement bonne et active, et parce qu'elle croit les autres semblables à elle-même. Elle ne hait point Barbe-Bleue ; elle l'aime au contraire comme elle aime toute puissance naturelle. Mais elle impose à cette puissance sa limite, qui est la liberté également naturelle, de celles qu'il veut asservir, et dès les premiers mots elle le domine¹¹³.

Le concept du personnage supérieur se retrouve plusieurs fois dans les projets lyriques de Dukas. Avec le personnage d'Aimargen¹¹⁴, « un être universel¹¹⁵ » dont nous ignorons précisément les raisons qui le poussent à agir. Mais surtout avec Prospero dans *La Tempête*, qui est indéniablement un être supérieur dont l'action morale régit tout le drame¹¹⁶.

Ariane est l'élément déclencheur du drame psychologique. Ses convictions la projettent, ainsi que chaque personnage, dans une lutte intime. Ses désirs de liberté délivrent Barbe-Bleue, révèlent à tous l'asservissement incurable des femmes et enfin la libèrent de la pitié que lui inspirent les épouses captives. Plus que le personnage, c'est l'idée de liberté véhiculée par le personnage supérieur d'Ariane qui domine toute l'œuvre.

¹⁰⁹ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 624.

¹¹⁰ MAETERLINCK, Maurice, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Œuvres III Théâtre 2*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹¹ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 49.

¹¹² DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 624.

¹¹³ *Ibid.*, p. 624.

¹¹⁴ Cf. II^e partie, 3.2. La mythologie renouvelée, *Aimargen, Un sujet universel ?*, p. 249.

¹¹⁵ ARBOIS DE JUBAINVILLE, Hubert d', *op. cit.*, p. 246.

¹¹⁶ Cf. *supra*, II^e partie, Les projets avortés, 4.4. *La Tempête*, cohérence d'un projet obsessionnel, p. 306.

1.3. Des symboles au service de l'Idée

Le sujet d'*Ariane et Barbe-Bleue* « est basé sur la confusion que fait Ariane de son propre besoin de liberté dans l'amour, et du peu de besoin qu'en éprouvent ses compagnes, esclaves nées du désir de leur opulent tortionnaire¹¹⁷ ». Ce qui fait agir Ariane est une conviction morale, « des mobiles psychologiques¹¹⁸ » relevant du domaine de « l'Idée ». Dukas dévoilera cette pensée à Louis Vuillemin en 1910 :

Que faire, au point de vue musical, d'une pièce où l'Idée ne règne point ? L'action, le mouvement, ne suffisent pas à engendrer la musique. Le mot lui-même est tout aussi impuissant. Seule, l'Idée convient à donner prétexte au lyrisme¹¹⁹.

Cette théorie est bien en adéquation avec les opinions qu'il exprime dans ses critiques, à savoir la nécessité pour le drame musical de s'appuyer sur « la tragédie intérieure de l'âme humaine¹²⁰ ». L'action intérieure est la première condition à l'unité musicale :

Si la voix chantée est [...] l'organe des sentiments conscients, le langage instrumental, par ce qu'il éveille en nous de sensations indéterminées est, par excellence, l'interprète de toutes les aspirations indéfinissables de l'être humain vers l'absolu, vers l'illimité¹²¹.

C'est précisément ce qui motive les reproches du compositeur formulés au sujet du *Juif Polonais* d'Erlanger. Le manque d'émotion nécessaire à l'expression musicale rend cette œuvre incohérente musicalement : « si son œuvre paraît manquer d'unité, cela tient à ce que son drame, bien établi quant à la liaison des faits, n'a aucune cohésion sous le rapport des sentiments dont la musique eût pu s'emparer¹²² ».

Mais la musique et l'unité musicale sont également tributaires de l'émotion sous-entendue par le poème, de la logique et de l'évolution des émotions. Ce qu'une autre œuvre d'Erlanger lui permettra d'exposer :

¹¹⁷ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 625.

¹¹⁸ DUKAS, Paul, « *Les Maîtres Chanteurs* », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1897), *art. cit.*, p. 397.

¹¹⁹ Propos de Paul Dukas rapportés in VUILLEMIN, Louis, « New York et Milan connaîtront cette saison *Ariane et Barbe-Bleue* », *Comœdia* (10 juillet 1910).

¹²⁰ DUKAS, Paul, « La Musique et la littérature », *art. cit.*, p. 56, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Les sujets*, p. 98 ; 2.2. Mobiles psychologique et drame intérieur, p. 45-46.

¹²¹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Une conférence de M. F.-A. Gevaert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 novembre 1895), n° 37, p. 366.

¹²² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif Polonais* de Camille Erlanger] » *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 136.

Pour que [le] théâtre d'émotion pure soit possible, il faut qu'il repose sur un thème à la fois très simple et très substantiel. Celui de *Kermaria* n'est ni l'un ni l'autre. Il n'a ni unité, ni développement logique¹²³.

Le conflit intérieur que mène chaque personnage dans *Ariane et Barbe-Bleue* pour sa liberté entraîne dans son sillage d'autres idées comme la recherche de la vérité, l'asservissement profond des Filles d'Orlamonde, la connaissance de soi. Tous ces concepts conduiront à l'idée de la délivrance inutile :

Personne ne veut être délivré. La délivrance coûte cher parce qu'elle est l'inconnu, et que l'homme (et la femme) préférera toujours un esclavage « familial » à cette incertitude redoutable qui fait tout le poids du « fardeau de la liberté ». Et puis la vérité est qu'on ne peut délivrer personne : *il vaut mieux se délivrer soi-même*. Non seulement cela vaut mieux, *mais il n'y a que cela de possible*. Et ces dames le montrent bien (très gentiment) à cette pauvre Ariane qui l'ignorait... et qui croyait que le monde a soif de liberté alors qu'il n'aspire qu'au bien-être¹²⁴.

Pour rendre cette action intérieure perceptible au spectateur, le compositeur s'appuie sur des symboles forts. Les discussions entre le poète et le musicien conduisent à l'insertion d'un premier symbole puissant : les clefs. Dans la version de 1899, Barbe-Bleue remet des clefs à Ariane qui lui servent à ouvrir les trésors, mais elles ne recouvrent pas de sens symbolique. En 1901, les clefs d'argent symboles de permission et la clef d'or interdite, symbole de la transgression d'Ariane, héritées des premières esquisses de Maeterlinck, sont réinsérées dans l'action. Dans les notes du poète, Barbe-Bleue remet des clefs à Ariane, mais une grosse clef reste au mur, une clef interdite. Elle symbolise déjà la transgression dans une situation légèrement différente : la clef est envisagée comme une épreuve soumise à l'épouse qui vise à prouver ou éprouver son amour pour Barbe-Bleue. La désobéissance conduit là aussi à l'emprisonnement :

Qu'est-ce que cette clef ? – ah ! c'est là l'épreuve mystérieuse¹²⁵ ?

Ne prenez pas la clef ! ne prenez pas la clef ! Il est fou ! Il est fou ! [...] B.B. donnerait les autres clefs avec une indifférence affichée – voici les clefs des coffres etc. – puis quand on apporterait l'autre clef – sa voix tremblerait¹²⁶.

¹²³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* de Camille Erlanger] », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 74.

¹²⁴ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », art. cit., p. 623.

¹²⁵ MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1898), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3145), f. 34.

¹²⁶ *Ibid.*, f. 37.

Les clefs sont à la fois un élément de l'action scénique et un symbole de l'action intérieure. Elles donnent lieu à la scène des pierreries où sont réunies les idées d'interdit et de transgression. Les diamants y symbolisent la liberté, la délivrance physique et morale. Ainsi que Dukas le précise en 1910, avant de partir « l'héroïne n'a plus qu'une délivrance à accomplir, celle que lui conseillaient les diamants, emblèmes de "*cette passion de la clarté qui n'a plus rien à vaincre qu'elle-même*"¹²⁷ ».

L'ensemble de l'œuvre s'appuie sur un symbolisme général et très efficace qui oppose l'ombre à la lumière, représentant l'enfermement face à la liberté. L'action, les personnages, les lieux et le vocabulaire sont partie prenante de cette opposition. Certains sont très clairs : Barbe-Bleue, le château et le souterrain appartiennent à l'ombre. À l'inverse, Ariane, l'extérieur et les diamants se rattachent à la lumière. Les épouses de Barbe-Bleue en revanche, ne peuvent pas être clairement associées à l'ombre ou à la lumière par leur passivité face aux événements. Mais leurs comportements les opposent à Ariane dont elles ne comprennent pas le désir de liberté :

Pourtant cette opposition ne s'accuse tout d'abord que par des traits indirects – incapacité d'agir des femmes de Barbe-Bleue, impossibilité pour elles de prendre une résolution quelconque, attente terrorisée d'on ne sait quoi (*on priait, on chantait, on pleurait, et puis on attendait... toujours...*), soumission servile aux événements (*on ne pouvait pas fuir et puis c'est défendu !*), terreur de toute hardiesse, etc... Cela n'entrave pas l'élan enthousiaste d'Ariane, et, malgré tout, elle espère en la force de l'exemple¹²⁸.

Les paroles que cite Dukas font partie d'un dialogue qui a été ajouté entre 1899 et 1901. Situé au début du deuxième acte, il trahit déjà l'opposition entre Ariane et les captives. Il amplifie les symboles de l'ombre et de la lumière ainsi que les idées d'enfermement et de délivrance :

Ariane

Depuis combien de temps es-tu dans ce tombeau ?

Sélysette

Nous comptons mal les jours – Nous nous trompons souvent. – mais je crois que j'y suis depuis plus d'une année...

Ariane

Laquelle est entrée la première ?

¹²⁷ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 626.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 625.

Ygraine

Moi.

Ariane

Il y a bien longtemps que vous n'avez vu la lumière ?...

Ygraine

Je n'ouvrais pas les yeux tant que je pleurais seule...

Sélysette

Oh ! que vous êtes belle ! Et comment a-t-il pu vous punir comme nous ? – Vous avez donc désobéi aussi ?

Ariane

J'ai obéi plus vite : mais à d'autres lois que les siennes.

Sélysette

Pourquoi êtes-vous descendue ?

Ariane

Pour vous délivrer toutes...

Sélysette

Oh ! oui, délivrez-nous !... Mais comment ferez-vous ?

Ariane

Vous n'aurez qu'à me suivre. – Que faisiez-vous ici ?

Sélysette

On priait, on chantait, on pleurait, et puis on attendait toujours.

Ariane

Et vous ne cherchiez pas à fuir ?

Sélysette

On ne pourrait pas fuir ; car tout est bien fermé, et puis c'est défendu.

Ariane

C'est ce que nous verrons¹²⁹.

¹²⁹ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 104-108.

L'hésitation, la peur, la docilité et surtout l'attentisme des femmes face à leur emprisonnement sont très visibles, voire clairement énoncés dans ce nouveau dialogue. Ce texte révèle déjà la différence de conception de la liberté qu'ont les captives et Ariane. Il prépare la découverte que fera l'héroïne trop tard ; elles ne veulent pas être délivrées :

Quand [la] délivrance matérielle se produira, par l'irruption des paysans, la délivrance morale deviendra impossible par la *seule présence de Barbe-Bleue*. C'est là que l'opposition absolue entre Ariane et ses compagnes deviendra pathétique par l'écroulement du rêve de liberté qu'elle avait fait pour toutes¹³⁰.

L'ombre et la lumière ne sont pas uniquement des symboles, ils sont aussi des décors, des gestes, des éléments de l'action. L'acte II est entièrement composé de la progression de l'ombre à la lumière au sens propre d'abord pour signifier le passage de l'emprisonnement à la liberté. Puis au sens figuré quand, à la fin :

[Ariane] brise la vitre qui emprisonne la lumière de la délivrance et croit par ce geste l'avoir accomplie. Elle l'accomplirait peut-être si le château [...] ne les retenait prisonnières, et si la délivrance morale dont son acte est le symbole, se complétait par une délivrance matérielle¹³¹.

Le compositeur substitue ou adjoint quelques phrases pour que les notions de lumière, d'ombre, de liberté et d'emprisonnement puissent se dégager clairement du poème. Au début du troisième acte, il insère dans la seconde réplique d'Ariane « nous allons être libres [...] »¹³². Puis dans ce même acte, le compositeur ajoute un dialogue entre Ariane et les femmes se parant de bijoux. Heureuses d'être libres des mots symboles de lumière et de printemps apparaissent : « belles », « fleurs », « éclatant », « oiseaux » et « soleils »¹³³.

Les changements de vocabulaire attestent aussi des goûts et de la personnalité du compositeur. L'érotisme et quelques vulgarités sont évités, de la même façon que Dukas remplace ou ôte les remarques triviales de *La Tempête*¹³⁴. Au second acte, Dukas substitue par exemple la phrase d'Ariane « J'embrasse des épaules et j'enlace des hanches, je ne sais pas ce que je touche, j'embrasse autour de moi des seins nus et des bouches »¹³⁵... » par « Quel

¹³⁰ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 626.

¹³¹ *Ibid.*, p. 625-626.

¹³² DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 168.

¹³³ *Ibid.*, p. 175-186.

¹³⁴ Cf. *supra*, II^e partie : Les projets avortés, 4.3. Le scénario, Les choix des mots, p. 303-304.

¹³⁵ MAETERLINCK, Maurice, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Œuvres III. Théâtre 2*, *op. cit.*, p. 22.

printemps a jailli tout à coup des ténèbres !... Voici les flammes de vos yeux et voici sur mes mains le souffle de vos lèvres¹³⁶ ».

Les projets ultérieurs sont marqués eux aussi par une forte signification symbolique, qu'il s'agisse d'*Aimargen*¹³⁷, plutôt tourné vers la philosophie ou de *Méduse*¹³⁸ dans laquelle se retrouvent les symboles de l'ombre et de la lumière. Mais aussi d'autres projets de ballets *La Clef des songes* en 1926-1928 et *Clair-Obscur* vers 1932. Comme l'écrit Dukas, sévère envers lui-même : « Tous les scénarios [...] tournent en sommes autour du "symbolisme" facile de l'opposition de l'ombre et de la lumière¹³⁹ ». Cette esthétique recouvre des réalités plus vastes et différentes d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Elle est tout d'abord symbole de la vie et de la mort dans *Méduse*. C'est aussi l'exaltation de la vie et ses douleurs, mise en scène de la jeunesse, de la joie et de l'amour avec la redoutable approche de la mort dans *La Clef des songes*.

Un drame musical dans lequel domine l'Idée n'est pas sans quelques inconvénients. Le principal étant de créer un drame statique, ce que les critiques de l'époque ne manqueront pas de soulever :

Poème symbolique, cela veut dire sujet sans action dramatique, autrement dit sujet à intérêt languissant. C'est par là que pèche l'ouvrage représenté hier à l'Opéra-Comique. Il manque complètement d'intérêt scénique¹⁴⁰.

Pourtant le manque d'action scénique n'est pas un élément qui gêne Dukas, bien au contraire. Il s'est souvent exprimé sur le rapport entre le théâtre et la musique : « si le théâtre va, l'art ne va pas¹⁴¹ ». Ainsi qu'il l'écrit en 1897 à propos de *Kermaria* :

[C'est une œuvre de] théâtre immobile, c'est-à-dire que les péripéties extérieures y tiennent peu de place. Rien n'est plus favorable à l'expression de la musique que cette conception scénique du drame chanté¹⁴².

¹³⁶ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 97.

¹³⁷ Cf. *supra*, II^e partie : Les projets avortés, 3.2. La mythologie renouvelée, *Aimargen*, p. 249-252.

¹³⁸ Cf. *supra*, II^e partie : Les projets avortés, 2.2. Un sujet lyrique ou dramatique, p. 218-225.

¹³⁹ DUKAS, Paul, [Calepin 5], (1932), B.n.F., Musique, W. 51 (98,5), p. 32.

¹⁴⁰ BLAVINHAC, Albert, « Les Théâtres », *La République Française* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 775.

¹⁴¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel (5 juin 1914), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (141).

¹⁴² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* de Camille Erlanger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, *art. cit.*, p. 74, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.2. Les livrets, *Le libretto : canevas ordinaire d'opéra*, p. 113.

Dans *Ariane et Barbe-Bleue*, le symbole se fait action. C'est « une œuvre symbolique au premier chef. Sans symbolisme, elle resterait un pur enfantillage¹⁴³ ». L'ombre et la lumière y sont à la fois gestes, paroles, actions et symboles. Tous ces symboles sont surtout propices à la musique, voire conditions à la musique. Ils l'attendent pour révéler tout leur sens. La place et le rôle des symboles dans le livret sont en adéquation avec les opinions du compositeur. En 1898, il avait reproché à la signification symbolique de *La Cloche du Rhin* de Samuel Rousseau de ne pas être « suffisamment dégagée par la logique interne de l'action¹⁴⁴ ». Les symboles y gardaient une valeur tout empirique et restaient extérieurs au poème, un écueil qu'a voulu éviter Dukas avec une œuvre où le symbole et l'action intérieure font corps.

Du reste, il semble que la portée symbolique et philosophique du texte a été un élément décisif du choix de Dukas pour *Ariane et Barbe-Bleue*, comme il l'aurait confié à Adolphe Jullien en 1907 :

« Ce poème, à la fois philosophique et lyrique, m'a paru extrêmement propre à inspirer un musicien. La musique excelle à traduire et à commenter des idées d'un symbolisme un peu flou. » Puis pour se faire mieux comprendre, il ajoute qu'à défaut d'arrières pensées philosophiques ou morales, cette petite histoire renferme sûrement de grandes pensées lyriques et qu'elle appelait dès lors la musique, beaucoup plus propre, selon lui, à traduire des idées larges élevées, un peu mystérieuses et symboliques, qu'à rendre des sentiments d'une précision rigoureuse¹⁴⁵.

Dukas désire une œuvre où la musique devienne le premier moyen d'expression, afin que :

là où l'arrangement des mots demeure impuissant, la magie des accords et des mélodies opère avec une merveilleuse efficacité. Et c'est le musicien qui devient alors le vrai poète en s'élançant d'un bond à la contemplation de l'objet évoqué et en nous en rendant en quelques traits rapides et essentiels la plus intime physionomie¹⁴⁶.

¹⁴³ DESTRANGES, Étienne, « *Ariane et Barbe-Bleue*. Étude analytique », *Revue Musicale de Lyon*, VII (10 octobre 1909), n° 1, p. 7.

¹⁴⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Samuel-Alexandre Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 123.

¹⁴⁵ JULLIEN, Adolphe, « Revue musicale », *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, cent dix-neuvième année (19 mai 1907), n° 138, p. 1.

¹⁴⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Phryné* de Camille Saint-Saëns] », art. cit., p. 310.

2. La traduction musicale des symboles

2.1. Préambules

Les premières esquisses : la prégnance des motifs de rappel

C'est en juillet 1899 que Maeterlinck choisit Dukas pour mettre en musique *Ariane et Barbe-Bleue*. Pourtant dans le tout premier cahier d'esquisses du compositeur une page mentionne les dates du « lundi 1er mai » et « mardi 2 mai », qui ne peuvent être que de l'année 1899. Dukas a donc commencé à réfléchir à la musique avant d'être certain que le poète consentît à leur collaboration.

Ces esquisses témoignent d'un travail laborieux de mai 1899 à, au minimum, août 1901¹⁴⁷. Elles dévoilent aussi les premières inspirations du compositeur, les différentes démarches et voies qu'il suit et trace pour fonder son œuvre. Les premières pensées musicales de Dukas se concentrent principalement sur les idées thématiques, le chant des Filles d'Orlamonde et deux passages de l'acte I : les premières répliques échangées entre Ariane et sa Nourrice et le début de la scène des pierreries. Le compositeur travaille apparemment ces quatre éléments en même temps.

¹⁴⁷ Le cahier d'esquisse mentionne au cinquante-huitième feuillet la date du « 9 Août 1901 », après cette page il y a encore vingt-trois feuillets d'esquisses, DUKAS, Paul, [Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1899-1901], collection Thierry Bodin.

Tableau 2 : Présentation du premier cahier d'esquisses

Feuillets	Dates	Contenu	Partition
2-verso		Motif définitif des <i>Paysans</i> accompagnant la première phrase de la Nourrice « Où sommes-nous »	
3-verso		Antienne <i>Petrus et Joannès</i> (cf. exemple 12) ainsi que son harmonisation à cinq voix	Inutilisé
5-recto		Chant grégorien <i>Confessio et pulchritudo</i>	Inutilisé
5-verso		Esquisse du chant des Filles d'Orlamonde (cf. exemple 14)	Proche de la version définitive
7-recto	« 12 juin »	Chant de la Nourrice ouverture de la première porte « prenez garde ! fuyez » ; « Qu'est ceci ? »	Éloigné de la version définitive mise à part le rythme
7-verso		Thème issu de l'antienne <i>Petrus et Joannès</i> (cf. exemple 13)	Inutilisé
		Chant de la Nourrice « Quelle clef [ouvrira] la première ? »	
8-recto		Chant de la Nourrice « celle-là ? »	
8-verso à 19-recto		Musique	
15-verso	« 1 ^{er} mai lundi [1899] »		
18-recto	« 4 décembre 1899 »		
19-verso		Chant des paysans « Elle s'appelle Ariane, on dit qu'elle vient de loin »	(cette phrase n'existe dans aucune des versions conservées)
		Poème <i>L'île</i> de Maurice Bouchor	
21-recto		Chant grégorien <i>Surge Propera</i> (cf. exemple 11)	

21-verso		Chant de la Nourrice « Ils couvraient les chemins »	Les phrases chantées sont encore très éloignées de la version définitive. Toutefois, si la tessiture et la mélodie seront différentes, on remarque que le rythme changera peu. En effet, croches, triolets et doubles croches qui le caractérisent sont déjà prépondérantes.
22-recto		Chant d'Ariane « Je jette [les six autres] »	
22-verso		Chant de la Nourrice « Où sommes-nous »	
23-verso		Chant de la Nourrice « Ce sont les paysans » ; « Ils voudraient »	
24-recto		Motifs (cf. exemples 1 à 9)	Aucun n'est réutilisé
25-recto à 28-verso		Huit pages consacrées à la phrase d'Ariane « Il m'aime je suis belle et j'aurais son secret » et à son accompagnement	La mélodie et le rythme du chant sont presque en place dès le début mais constamment modifiés à chaque nouvel essai ainsi que l'accompagnement
29-recto	« 9 août 1901 »	Motif de la <i>Lumière</i> : ouverture de la première porte ?	Version définitive
29-verso		Chant de la Nourrice « Prenez-les, penchez-vous » (ouverture de la première porte)	Registre aigu similaire mais chant différent
30-recto à 32-recto		Musique : ouverture de la première porte ?	
32-verso		Chant de la Nourrice « Elle entraîne ma main »	
33-verso		Variation du motif de la <i>Lumière</i> proche de celle des améthystes (cf. tableau 3)	
34-recto à 39-recto		Scène des pierreries dans le désordre. Dukas travaille quelques phrases de nombreuses fois comme pour les améthystes « Prenez-les ! Penchez-vous ! Ramassez les plus belles »	Même remarque que précédemment : le rythme est déjà en place tandis que Dukas cherche mélodie, harmonie et
39-verso		Chant d'Ariane « Elles ne sont pas mortes »	accompagnement.

Au dix-neuvième feuillet du cahier, Dukas transcrit un poème de Maurice Bouchor « L'Ile »¹⁴⁸ publié en 1884. Sa présence est difficile à expliquer, tout au plus pouvons-nous supposer que ses mots éveillaient peut-être l'inspiration du compositeur.

Au milieu du cahier une page est consacrée aux idées thématiques, exposées là comme un relevé. Il y a deux types de motifs, ceux constitués d'une ligne mélodique :

Exemple 1 :

« La défense (la clef d'or)¹⁴⁹ »

Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
collection Thierry Bodin, f. 24 recto



Exemple 2

La « tranquillité résolue »



Exemple 3

« La permission (les clefs d'argents) »



Et d'autres plus complexes avec une harmonie constitutive :

Exemple 4

« Les paysans »



¹⁴⁸ BOUCHOR, Maurice, « L'Ile », *L'Aurore*, Paris : Charpentier, 1884, p. 306.

¹⁴⁹ Tous les motifs cités ci-après sont extraits de DUKAS, Paul, [Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1899-1901], collection Thierry Bodin, f. 24 recto.

Exemple 5

« l'admiration »



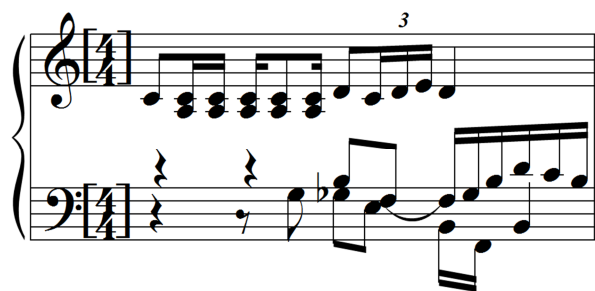
Exemple 6

« La curiosité »



Exemple 7

« l'inquiétude »



« Le château » est le seul motif présenté mélodiquement et harmoniquement :

Exemple 8

« Le château »



Exemple 9

« Le château »



Dukas n'a précisé l'armure que sur le motif de « la permission », les autres, notamment « le château », doivent s'entendre avec au minimum deux dièses.

Bien que les idées incarnées dans ce feuillet se retrouvent dans le drame¹⁵⁰, aucun de ces motifs musicaux n'est utilisé dans l'opéra. Pourtant les idées thématiques définitives sont déjà présentes soutenant les phrases chantées. Le motif des *Portes*¹⁵¹ est déjà noté dès les premiers feuillets du calepin pour accompagner les paroles de la Nourrice qui ouvre la première porte. Les quatre mesures sont presque identiques à la version définitive :

Exemple 10

Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
collection Thierry Bodin, f. 7 verso



La façon dont ces phrases musicales apparaissent dans le cahier, ajoutée au fait que Dukas ne les a jamais utilisées, nous suggère qu'elles résultent peut-être d'un choix arbitraire, ce qui serait à l'opposé des convictions du compositeur. Ce n'est pas un hasard si peu de temps

¹⁵⁰ Nous avons réutilisé les noms de ces motifs dans le chapitre suivant consacré aux motifs de rappels, cf. *infra*, III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, p. 357-374.

¹⁵¹ Cf. *infra*, III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, *Les motifs d'atmosphère*, p. 371.

après, Dukas signe un article intitulé « Les notes et la musique ». Il y traite essentiellement de la question du motif de rappel. L'expérience s'y exprime certainement autant que l'opinion théorique :

Dans le drame, où le caractère des thèmes générateurs est essentiel et où le mode de développement est tout différent [de la symphonie] [...] ; il est inadmissible qu'on vienne attribuer une signification arbitraire à telle ou telle suite de sons, en se référant à l'expression qu'elle pourra acquérir par ses applications¹⁵².

Inefficaces donc, certainement puisque jamais elles ne prendront place dans le discours musical définitif.

Dukas recherche l'inspiration et peut-être même une méthode de travail. Sans que nous puissions faire de généralité sur sa façon de procéder. Le feuillet contenant les idées thématiques témoigne d'une démarche, de choix et d'idées parfois calculés. C'est ainsi que nous apparaît une mélodie d'origine grégorienne utilisée pour créer le chant souterrain des Filles d'Orlamonde. Ainsi que nous le verrons ensuite¹⁵³, ce chant mystérieux est issu du *Surge Propera* (ex. 11) qui est clairement noté dans les premières esquisses :

Exemple 11

Chant grégorien *Surge Propera*,
Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
collection Thierry Bodin, f. 21 recto



Mais le cahier révèle aussi un autre thème grégorien, écrit apparemment avant le *Surge Propera*, il s'agit de l'antienne des Vêpres de Saint Pierre et Saint Paul Apôtre¹⁵⁴ :

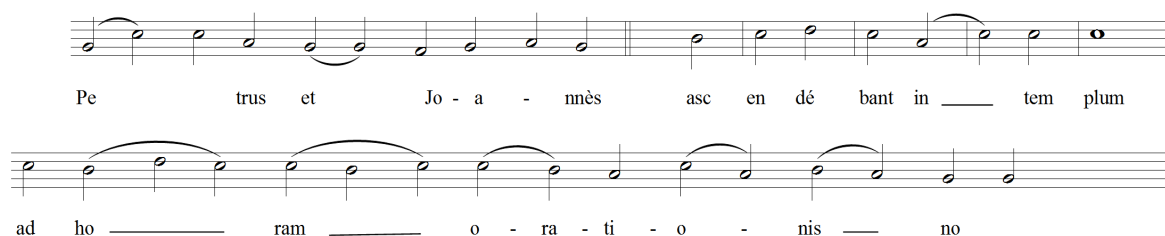
¹⁵² DUKAS, Paul, « Les Notes et la musique », *art. cit.*, p. 564, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité, *Systématisation du motif de rappel*, p. 137.

¹⁵³ Cf. *infra*, III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, *Les motifs fondamentaux*, p. 361-362.

¹⁵⁴ Voici une référence parmi beaucoup d'autres mentionnant cette antienne : *Offices de l'église du matin et du soir suivant le rit romain*, Paris : Librairie Victor Lecoffre, 1887, p. 584. (Consultable en ligne : <http://archive.org/stream/officesdeleglise00cath#page/584/mode/2up> consulté le 11 juin 2012).

Exemple 12
 Antienne *Petrus et Joannès*,
 Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
 collection Thierry Bodin, f. 3 verso

Ant. In Vesp. Sanct. ap. Petri et Pauli
 8^e T.



Une troisième mélodie grégorienne « Confessio et pulchritudo¹⁵⁵ » suggère que Dukas était décidé à employer un chant ancien ou à y puiser l'inspiration. Peut-être y recherchait-il la couleur modale, la simplicité ou, comme il le concevait lui-même, la grandeur d'esprit qui animait la musique ancienne. Cette idée est d'ailleurs la première qu'il ait exposée dans ses critiques, prônant la nécessité « d'une évolution de la musique vers ses origines, évolution par laquelle elle reprendra de nouvelles forces¹⁵⁶ ». Quelques pages plus loin, Dukas esquisse un thème issu de l'antienne :

Exemple 13
 Thème issu de l'antienne *Petrus et Joannès*,
 Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
 collection Thierry Bodin, f. 7 verso



Mais entre ces deux pages se trouvent déjà une autre esquisse : celle du chant des Filles d'Orlamonde qui n'est pas issue du *Petrus et Joannès* :

¹⁵⁵ DUKAS, Paul, [Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1899-1901], collection Thierry Bodin, f. 5 recto.

¹⁵⁶ DUKAS, Paul, « Les Auditions de Saint-Gervais », *art. cit.*, p. 24, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 1. Les Sources de l'art wagnérien, *Le passé comme « source d'inspiration sublime »*, p. 20-22.

Exemple 14

Esquisse du chant des *Filles d'Orlamonde*,
Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901],
collection Thierry Bodin, f. 5 verso



Les deux premières et deux dernières mesures sont déjà très proches de la version finale (ex. 18)¹⁵⁷. Cette mélodie est l'un des premiers éléments que Dukas met en musique. On y relève clairement l'influence du *Surge Propera*, noté pourtant près de vingt pages plus loin. La présence de deux mélodies grégoriennes au cœur des premières esquisses de l'opéra atteste de l'intention du compositeur de puiser aux sources de la musique ancienne. Selon Dukas, cette musique représente une source d'inspiration importante. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'instar des œuvres lyriques de Vincent d'Indy qu'il admire¹⁵⁸, il utilise lui aussi une mélodie grégorienne¹⁵⁹. L'influence de d'Indy est même évidente, si l'on considère l'étrange similitude qui lie ce thème avec celui de sa deuxième symphonie¹⁶⁰. Le troisième mouvement commence ainsi :

Exemple 15¹⁶¹

Indéniablement, l'incipit de ce motif et celui des *Filles d'Orlamonde* (ex. 18) sont identiques. Alors à qui revient la paternité de ce thème ? Probablement à Dukas puisque son esquisse date de 1899, alors que d'Indy compose sa symphonie en 1902-1903¹⁶². Nous ne connaissons

¹⁵⁷ Cf. III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, *Les motifs fondamentaux*, p. 361.

¹⁵⁸ Cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.2. *Fervaal* de Vincent d'Indy, p. 177-183.

¹⁵⁹ Dans *Fervaal* le thème que Destranges identifie les *Temps futurs* est issu du plain chant *Pange lingua* (DESTANGES, Étienne, *Fervaal de Vincent d'Indy. Etude thématique et analytique*, Paris : Durand / Fischbacher, 1896, p. 37 ; Cf. VIRET, Jacques, « *Fervaal* », *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, éd. par M. Honegger et P. Prévost, Paris : Bordas, vol. I, 1991, p. 695.)

¹⁶⁰ Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 480.

¹⁶¹ INDY, Vincent d', *Symphonie n° 2*, opus 57, Paris : Durand, 1907, [D. & F. 6951], p. 99, mes. 1-4.

¹⁶² BUCH, Esteban, « Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale : *Sinfonia Brevis de bello gallico* », *Vincent d'Indy et son temps*, *op. cit.*, p. 26.

malheureusement pas l'histoire de cette citation. Aucun des deux n'en soufflera mot. La création de la *Symphonie n° 2* précédant celle d'*Ariane et Barbe-Bleue* a parfois conduit les commentateurs à suggérer l'inverse. Mais c'est certainement parce qu'il cite un motif issu de l'opéra de Dukas que d'Indy a souhaité lui dédier son œuvre.

5 Antienne *Petrus et Joannès*,
Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901], collection Thierry Bodin, f. 3 verso.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The top left corner is dated "9 Août 1901" and "huit". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are several large, bold "X" marks drawn over sections of the score, indicating deletions or corrections. The paper shows signs of age, including discoloration and a small dark stain near the bottom right.

6 Motif de la *Lumière*Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*, [1899-1901], collection Thierry Bodin, f. 29 recto

Afin de comprendre ce que représente pour Dukas le travail de composition d'un drame lyrique, il faut se référer, à ce qu'il a lui-même écrit sur le sujet, en 1896 :

[C'est] développer d'un bout à l'autre d'une partition la trame symphonique sur laquelle le drame doit se modeler et saillir à pleine clarté. Pour en nuancer avec toute la finesse voulue les infinis détails, pour y noter, sans rupture de sens, les accents fugitifs, les sous-entendus riches d'expression, il faut non seulement le don harmonique et mélodique, l'art des développements, l'entente des sonorités et le sens des proportions à donner à l'ensemble, mais encore le sentiment scénique le plus sûr, le goût poétique le plus constant, la plus grande souplesse d'écriture [...] ¹⁶³.

L'importance de la musique, mais surtout le souci du détail dramatique et la complète concordance de tous les éléments musicaux vers l'expression dramatique prévalent. Si c'est ici l'objectif que se fixe Dukas, il faudrait pouvoir tout analyser de la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Contraints de faire des choix, nous examinerons d'abord les éléments les plus aisément détachables, comme les motifs de rappels, l'harmonie et l'orchestration, car ces trois éléments conduisent aux symboles. Mais dans chaque analyse nous ferons appel à tous les éléments musicaux qui permettront de l'étayer.

2.2. Les motifs de rappels

L'adoption du principe des motifs de rappels dans l'opéra français, dès la fin du XIX^e siècle, soulève la question de l'influence wagnérienne. C'est un sujet que Dukas a régulièrement traité, que ce soit à propos d'une œuvre comme *Le Rêve* de Bruneau qui est selon lui, « la première tentative franche d'un accommodement du wagnérisme au tempérament français ¹⁶⁴ ». Ou bien, précisément, en étudiant le principe du leitmotiv qui « a définitivement prévalu, [...] [car] il s'accorde à merveille avec le sentiment plus affiné du théâtre musical, avec notre besoin de logique dramatique et d'unité d'impression, [...] il caractérise, en un mot, le génie de notre époque [...] ¹⁶⁵ ». En 1901, alors qu'il esquisse la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue*, Dukas condamne l'utilisation dogmatique du leitmotiv. Il

¹⁶³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Femme de Claude d'Albert Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 149, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité, *L'adoption du drame lyrique*, Entre imitation et originalité, p. 148.

¹⁶⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Rêve d'Alfred Bruneau] », art. cit., p. 132, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.5.1. L'œuvre naturaliste d'Émile Zola et Alfred Bruneau, *La musique d'Alfred Bruneau*, Influence wagnérienne, p. 159.

¹⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Burgonde de Paul Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 379, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *L'opéra une forme désuète*, p. 117.

juge alors sévèrement les compositeurs qui « se contentent d'une suite quelconque de notes après être convenus avec eux même que cette suite de notes représentera tel sentiment ou même tel objet matériel¹⁶⁶ ». Le motif de rappel, comme le leitmotiv wagnérien, ne doit pas être le « résultat d'intentions réfléchies, de recherches calculées¹⁶⁷ », mais engendré par un besoin musical et dramatique.

Ariane et Barbe-Bleue, œuvre dans laquelle « aucune mesure n'est non thématique¹⁶⁸ », n'échappera pas à l'amalgame wagnérien : « M. Paul Dukas a pu dépouiller l'appareil extérieur et personnel du wagnérisme, il n'en reste pas moins le disciple du maître de Bayreuth¹⁶⁹ ».

Ceci conduit à s'interroger sur l'écriture thématique mise en place par Dukas : sur quoi repose-t-elle ? De quelle manière contribue-t-elle à exprimer le drame intérieur et l'émotion des personnages ? Que révèle-t-elle des symboles de l'œuvre ?

Caractérisation des motifs

Le système thématique d'*Ariane et Barbe-Bleue* repose sur un nombre restreint de motifs, quinze précisément. Les motifs d'*Ariane et Barbe-Bleue* possèdent la particularité à de rares exceptions, d'être ambivalents. Ils recouvrent une réalité immédiate (un objet, un personnage ou un décor) et une dimension symbolique, s'intégrant dans la dynamique opposant l'ombre à la lumière. Malgré leur petit nombre, ils s'ordonnent tout de même en cinq catégories différentes. Les motifs fondamentaux définissent l'opposition Ombre / Lumière. Les motifs d'Ariane expriment les sentiments de l'héroïne. Les motifs d'atmosphère caractérisent l'ambiance et le décor. Les motifs de situation donnent le ton d'un tableau précis et les motifs caractéristiques incarnent précisément les Paysans et la Chevelure.

Les motifs fondamentaux : une signification plurielle

Ils regroupent trois idées, l'Ombre, la Lumière et l'enjeu de cette opposition : les *Filles d'Orlamonde*. Véritable charpente musicale et symbolique de l'œuvre, ils peuvent incarner jusqu'à trois niveaux de sens. Si la Lumière est aussi tout ce qui est positif et l'Ombre tout ce

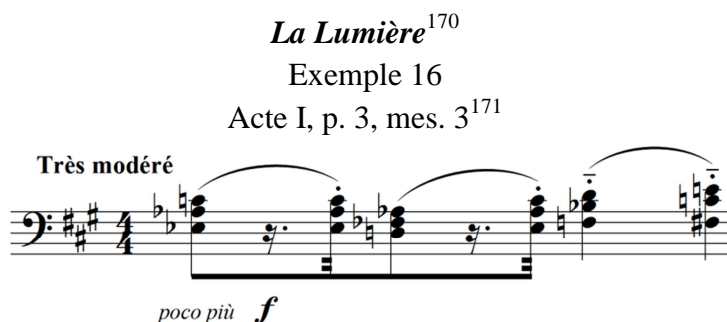
¹⁶⁶ DUKAS, Paul, « Le Prestige de Bayreuth », art. cit., p. 560, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité, *Systématisation du motif de rappel*, p. 136.

¹⁶⁷ DUKAS, Paul, « Les Notes et la musique », art. cit., p. 565.

¹⁶⁸ BOUKOBZA, Jean-François, « Commentaire littéraire et musical », *Ariane et Barbe-Bleue, L'Avant-Scène Opéra*, n° 149/150, (novembre-décembre 1992), p. 30.

¹⁶⁹ BLAVINHAC, Albert, art. cit.

qui est négatif, ces deux thèmes peuvent à certains égards et à certains moments décrire les personnages d'Ariane et de Barbe-Bleue, puisqu'ils s'incluent dans la dynamique d'opposition. Mais aussi, et c'est le troisième sens, recouvrir une dimension concrète : la *Lumière* dessinant les cascades de bijoux.



Le motif de la *Lumière* est prépondérant et de caractère impérial. Il englobe symboliquement toutes les idées positives ainsi qu'Ariane, dans la mesure où le personnage s'intègre dans la dimension positive de l'œuvre. Toutefois, ce motif n'est pas le motif d'Ariane, laquelle possède ses propres thèmes¹⁷². Messiaen, à qui nous empruntons cette dénomination¹⁷³ estime, lorsqu'il rédige son article en 1936, que, bien que ces idées ne soient pas opposées à Ariane, elles ne peuvent s'allier au personnage et être incarnées par la même figure. Comme le remarque Henri Malherbe, c'est le « thème héroïque de la vérité et de toute la beauté de ce monde qui s'applique à Ariane ainsi qu'aux trésors qu'elle détient et qu'elle répand autour d'elle¹⁷⁴ ». Étienne Destranges formule une remarque similaire qui le conduit à nommer le motif « la Beauté Victorieuse [...] »¹⁷⁵. Le motif de la *Lumière* expose la pluralité sémantique qui va s'avérer être une caractéristique principale du système motivique de l'œuvre.

Le motif de l'*Ombre* incarne, quant à lui, tout ce qui est ténébreux dans l'œuvre. Selon le même principe que la *Lumière*, il comprend Barbe-Bleue. Le caractère autoritaire du motif en quintes et quartes descendantes dont un triton sied en effet au personnage. Toutefois, au sens le plus large il inclut l'obscurité, l'oppression et la tyrannie.

¹⁷⁰ Toutes les citations musicales, sauf indication contraire, sont extraites d'*Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*

¹⁷¹ Les motifs seront donc énoncés avec leur exemple sur portée lors de leur première présentation complète.

¹⁷² Cf. *infra*, III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.2. Les motifs de rappel, Motifs d'Ariane, p. 365-368.

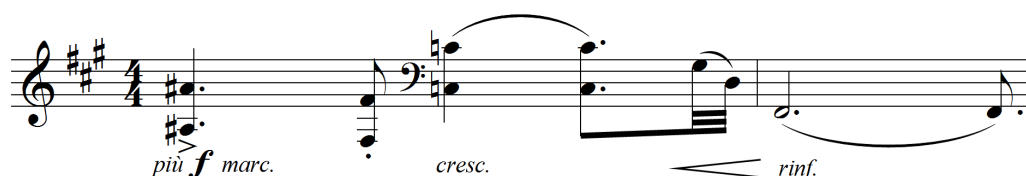
¹⁷³ Cf. MESSIAEN, Olivier, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *art. cit.*, p. 402.

¹⁷⁴ MALHERBE, Henry, « La musique », *Le Temps* (30 janvier 1935), B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue. Dossier d'œuvre*.

¹⁷⁵ DESTANGES, Étienne, « *Ariane et Barbe-Bleue. Etude analytique* », *Revue Musicale de Lyon*, VII (10 octobre 1909) n° 1, p. 9.

L'Ombre**Exemple 17**

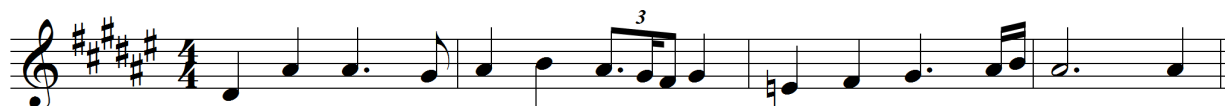
Acte I, p. 4, mes. 4-5.

Très modéré

Le motif des *Filles d'Orlamonde* se situe symboliquement entre les deux dimensions d'Ombre et de Lumière, à l'image des personnages qui sont la cause de l'opposition. Il représente les Filles d'Orlamonde, leur incapacité d'agir et leur prison. Le motif exposé avec prégnance par le modeste chœur des captives à la fin de l'acte I s'articule en deux parties (ex. 18 et 19). C'est le plus long de l'œuvre.

Les Filles d'Orlamonde, première partie,**Exemple 18**

Acte I, p. 72, mes. 1-4.

Lentement

Les cinq fil - les d'Or-la - mon - de (La fée noire est mor - te)

Les Filles d'Orlamonde, seconde partie,**Exemple 19**

Acte I, p. 72-73, mes. 11-12.

En animant insensiblement

Ont al - lu-mé leurs cinq lam - pes, Ont ou-vert les tours

L'origine grégorienne de la première partie du chant et le mode de *ré* de la seconde (ex. 18 et 19) sont d'un effet déchirant. Ils établissent une atmosphère mystérieuse adaptée à la situation dramatique. Un commentaire de Dukas rédigé pendant la composition d'*Ariane et Barbe-Bleue*, sur *Les Barbares* pourrait illustrer sa propre démarche :

La musique est un art de sentiment humain, universel, qui peut, par des associations d'idées, par des emprunts à telle période de son histoire, à telle de ses formes populaires, envelopper le drame d'une atmosphère particulière, lui créer une sorte de décor d'époque ou de milieu¹⁷⁶.

La première partie est issue d'un chant grégorien, le *Surge Propera*¹⁷⁷ (ex. 11) qui signifie littéralement « élève-toi rapidement ». Il renvoie tout d'abord au chant s'élevant des profondeurs, se faisant de plus en plus prégnant. Mais il représente également le désir de liberté des prisonnières. Cette partie est d'ailleurs peu utilisée, leur incapacité d'agir étant vite révélée.

- La variation descriptive

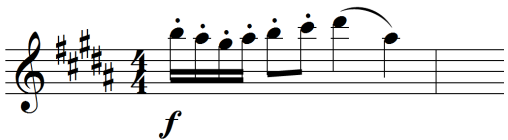




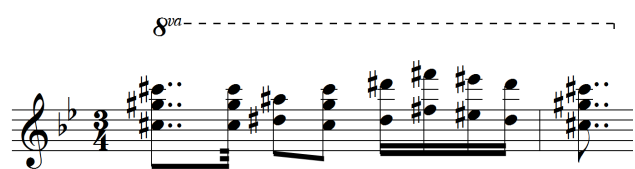
Les motifs fondamentaux sont variés à l'infini mais toujours identifiables. Dukas emploie la variation à des fins descriptives dont la scène des pierreries est un exemple remarquable. Cette scène au premier acte est fondée sur une perception synesthésique. Elle se compose d'une série de six variations du motif de la *Lumière* (ex.16), présentée dans six tonalités et six instrumentations différentes correspondant à l'ouverture des six portes et à l'irruption de six pierreries de couleurs distinctes (tableau 3).

Seule la phrase des diamants est restée proche du motif originel. C'est la variation la plus développée, s'accompagnant d'un air d'Ariane où le vocabulaire relatif à la lumière rapproche inévitablement le motif initial des pierres éblouissantes.

¹⁷⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 264 Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint Saëns*, Genèse poétique et musicale, p. 129.

¹⁷⁷ Nous trouvons les traces de ce chant dans quelques œuvres religieuses : principalement avec une messe de Roland de Lassus, une de son contemporain Francisco Guerrero et un motet de Marc-Antoine Charpentier (*Surge propera, amica mea*).

**Tableau 3 : Variations du motif de la *Lumière* lors de la scène des pierreries,
Acte I, p. 41-66**

Variations	Tonalités générales	Exemples
Améthystes page 41, mes. 5	Si Majeur	Assez animé 
Saphirs page 46, mes. 1	Lab Majeur	Plus animé 
Perles page 50, mes. 1	Do Majeur	Lent 
Émeraudes page 51, mes. 8-9	Ré Majeur	Assez vif 
Rubis page 55, mes. 4-5	Sib Majeur	Assez animé 
Diamants page 59, mes. 2-3	Fa# Majeur	Modéré 

Les motifs fondamentaux peuvent également subir des variations dans un but simplement figuraliste. À l'acte II, le motif de l'*Ombre* prélude les paroles d'Ariane en valeurs égales : « Il tombe sur mes mains des gouttes froides¹⁷⁸ ». Il semble ainsi signifier l'écoulement d'eau. Puis le même type de variation revient indiquant la chute de la goutte d'eau éteignant la lampe :

¹⁷⁸ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 101, mes. 9-10.

Exemple 20
Acte II, p. 119, mes. 3-4



- La variation dramatique

Les variations des motifs fondamentaux correspondent aussi étroitement à l'évolution de la situation dramatique. Au troisième acte, en devenant plus austère, en valeurs longues, le motif de la *Lumière* préfigure le dénouement négatif. Ariane ne réussit pas à libérer les captives : la lumière n'éclairera pas les femmes.

Le traitement symphonique extraordinaire qu'ils subissent élargit leur symbolique tout en éclaircissant le sens du drame. Ce sont les seuls motifs à posséder des variantes dont le sens nuance ou renforce leur signification première.

Au deuxième acte, Ariane fait progressivement découvrir la clarté aux captives. Ce passage s'apparente à un « crescendo de l'ombre à la lumière¹⁷⁹ ». Absent depuis le début de l'acte puisque les ténèbres régnaient, le motif de la *Lumière* resurgit. Il se modifie selon l'action en de nombreuses variations, dont deux importantes vont acquérir une relative indépendance (ex. 21 et 22). Leur autonomie n'est que musicale et non symbolique. Rien de comparable avec les nombreux thèmes engendrés par variations successives comme dans les drames wagnériens.

Exemple 21
1^{ère} variante, Acte II, p. 114, mes. 4.

Modéré,



¹⁷⁹ MESSIAEN, Olivier, « *Ariane et Barbe-Bleue* », art. cit., p. 404.

Exemple 22

2nde variante, Acte II, p. 115, mes. 6.*Modéré*

Ces deux variantes sont accompagnées de plusieurs autres mutations du motif de la *Lumière*¹⁸⁰. Ensemble, ils composent la progression vers la lumière, et dominent toute la fin de l'acte, en un « hymne¹⁸¹ » dansant et effréné à la lumière et à la liberté¹⁸².

Le motif de l'*Ombre* (ex. 17) subit, quant à lui, d'importantes modifications dans sa physionomie. Lorsqu'il est exprimé sans triton, dans une nuance piano voire pianissimo, qu'il perd son accentuation en devenant lié, son caractère initial disparaît. La musique suggère ainsi dès la fin du premier acte la défaite des ténèbres et de Barbe-Bleue face à la puissance tranquille d'Ariane. La liberté semble dès lors possible. La capitulation de Barbe-Bleue, responsable de l'emprisonnement d'Ariane et des Filles d'Orlamonde, devrait engendrer leur délivrance. Toutefois, les variantes de l'*Ombre* restent très proches du motif et sont aisément identifiables. Elles ne peuvent être considérées comme de nouveaux motifs. Cependant ces réapparitions « tempérées » développent la symbolique du motif fondamental et produisent une nouvelle idée, opposée et complémentaire : la liberté.

- Superpositions significatives

Dukas écrit en 1900 : « C'est fort intéressant, les combinaisons de deux ou trois motifs accompagnés de dessins indépendants. Mais c'est là un exercice purement musical qui doit se subordonner au théâtre aux exigences du sujet, dont il importe, avant tout, de suivre exactement le caractère et de respecter les proportions¹⁸³ ». C'est pourquoi dans *Ariane et Barbe-Bleue* les superpositions concernent principalement les *Filles d'Orlamonde* (ex. 18-19).

¹⁸⁰ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, Acte II, p. 129, mes. 1 ; Acte II, p. 138, mes. 2 ; Acte II, p. 142, mes. 1 ; Acte II, p. 144, mes. 5-7.

¹⁸¹ Cf. LORENT, Catherine, *Ariane et Barbe-Bleue*, Thèse de musicologie non publiée, Paris : Conservatoire National Supérieur de Musique, 1978, p. 86-87 et 100-101.

¹⁸² Cf. *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 114-156.

¹⁸³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hansel et Gretel* de Engelbert Humperdinck] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 132-133.

Les captives sont des personnages dont les desseins psychologiques restent difficiles à cerner. Le compositeur superpose alors fréquemment leur motif afin de clarifier leurs états d'âme. Il est ainsi mêlé à l'*Ombre* (ex. 17) pour signifier leur soumission aux ténèbres et au tyran lorsqu'Ariane cherche la lumière qui était depuis toujours à leur portée, mais que leur subordination les empêchait d'atteindre¹⁸⁴. Il est allié au motif du *Souterrain* (ex. 28) pour annoncer leur captivité au début de l'acte II¹⁸⁵, et leur incapacité d'agir lorsqu'Ariane tente de libérer la lumière dans ce même acte. La superposition du motif avec celui d'Ariane (ex. 24) à la fin du dernier acte lorsque les femmes pensent Barbe-Bleue¹⁸⁶ insiste ainsi sur le dilemme qui hante les Filles d'Orlamonde : choisir la liberté d'Ariane ou « un esclavage "familier" »¹⁸⁷.

En utilisant des superpositions expressives Dukas restreint le nombre des motifs. Mais à l'instar des leitmotifs wagnériens, les multiples combinaisons du motif des *Filles d'Orlamonde* sont significatives¹⁸⁸. Les superpositions et entrecroisements des thèmes et des symboles dont ils sont porteurs rendent possible l'expression de sentiments partagés, de l'ambiguïté psychologique.

Si Dukas peut se permettre de n'utiliser que la moitié des motifs nécessaires à un drame wagnérien, c'est parce que le système sur lequel il repose est absolument pluriel. Chaque motif est polysémique, d'un point de vue symbolique et musical. La pluralité des traitements qu'ils subissent les rend multiples tout en ne faisant qu'un.

Les motifs d'Ariane : dimension psychologique du personnage

Les motifs d'Ariane sont d'ordre psychologique. Ils correspondent à des états d'être dans la même veine que les thèmes de *Fervaal*. Dans l'œuvre de d'Indy, Destranges identifie entre autres les motifs de l'*Amour*, de la *Douleur* et de la *Joie au combat*¹⁸⁹. Ils se rapprochent également de certains leitmotifs wagnériens, tels ceux de la *Souffrance*, du *Désir*, de la *Résignation* et de l'*Angoisse*¹⁹⁰ dans *Parsifal*. Dukas procède comme Wagner en utilisant plusieurs motifs pour définir les sentiments du personnage : ainsi dans *Parsifal*, Kundry a son

¹⁸⁴ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 121, mes. 2 et mes. 6.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 88, mes. 10-11 et p. 89, mes. 4-5.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 84, mes. 4-5.

¹⁸⁷ DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 623.

¹⁸⁸ Cf. DAHLHAUS, Carl, *Les Drame musicaux de Richard Wagner*, trad. par M. Renier, Liège : Mardaga, 1971, R/1994, p. 141.

¹⁸⁹ DESTANGES, Étienne, *Fervaal de Vincent d'Indy. Etude thématique et analytique*, *art. cit.*, p. 23, 29, 27.

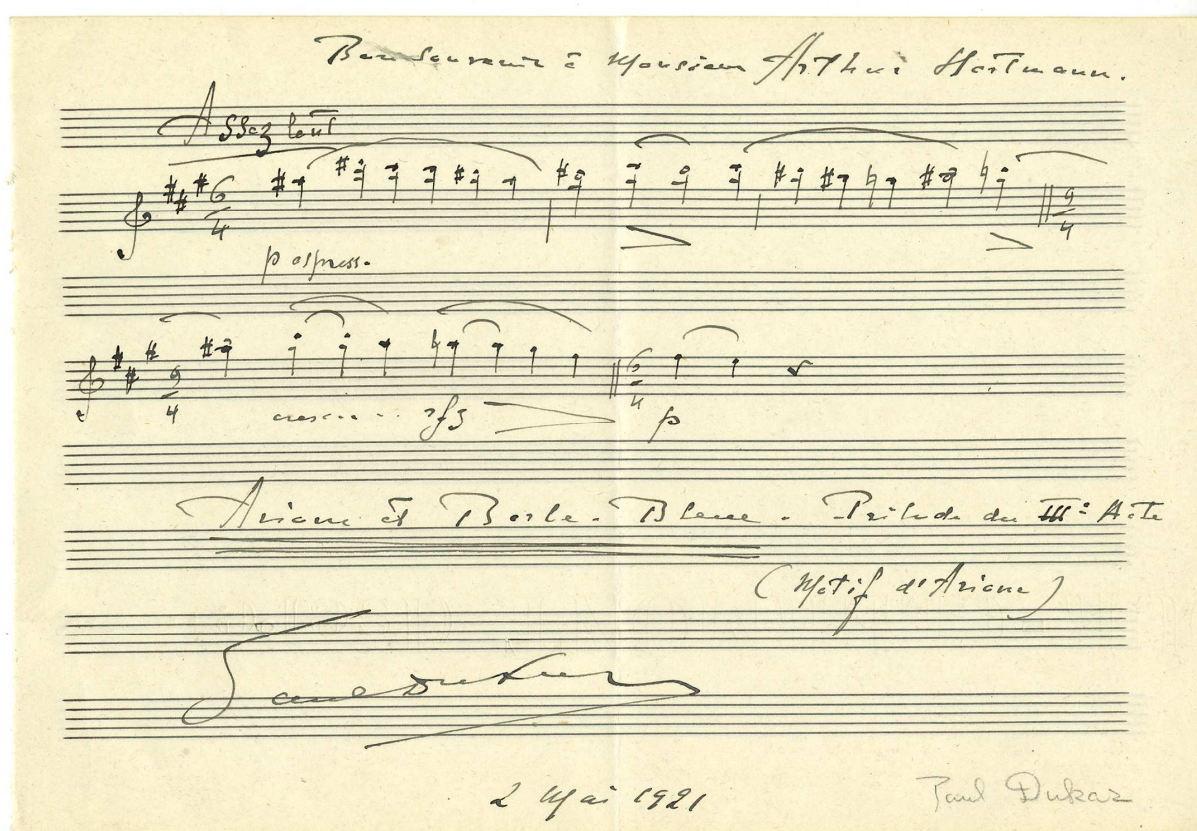
¹⁹⁰ PAZDRO, Michel, éd., *Le Guide des opéras de Wagner*, Paris : Fayard, 1988, p. 878, 879, 880.

propre thème, mais également ceux de sa *Chevauchée* et de sa *Passion*¹⁹¹. L'expression des sentiments d'Ariane se fait donc de façon très différente de ceux des Filles d'Orlamonde.

Cette analyse des motifs d'Ariane est rendue possible grâce à une lettre de Dukas adressée au violoniste Arthur Hartmann qui éclaire le travail thématique du compositeur :

Exemple 23 : Lettre musicale

DUKAS, Paul, [Motif musical autographe extrait d'*Ariane et Barbe-Bleue* à Arthur Hartmann], (2 mai 1921), University of Rochester, Sibley Music Library, Musical Autographs Collection – Manuscripts, Series 1, Box 1, Folder 11



Dukas relève un thème (ex. 24) sous lequel nous lisons clairement « *Ariane et Barbe-Bleue*. Prélude du III^e acte (Motif d'Ariane) ». Qualification étonnante si l'on considère l'emploi du motif. Il est certes présent dans les trois actes, mais sans aucune commune mesure, avec *l'Ombre*, la *Lumière* ou les *Filles d'Orlamonde*. Dans son étude thématique, Étienne Destranges nomme ce motif « La Délivrance¹⁹² », repris ensuite par Catherine Lorent, ce qui

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 863, 870.

¹⁹² Cf. LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 133-135 ; DESTANGES, Étienne, « *Ariane et Barbe-Bleue*. Étude analytique », *Revue Musicale de Lyon*, VII (17 octobre 1909), n° 2, p. 38.

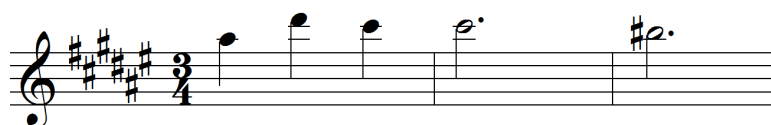
semble tout à fait approprié compte tenu de ses apparitions¹⁹³. L'information donnée par Dukas et l'analyse que font Destranges et Catherine Lorent ne sont pas opposées. Une des particularités d'Ariane n'est-elle pas d'être la personnification de la délivrance ? Le personnage d'Ariane est musicalement et psychologiquement assimilé à l'idée de délivrance.

Ariane (ou la délivrance inutile)

Exemple 24

Acte I, p. 77, mes. 4-6

Très modéré



En revanche, la différence de dénomination éclaire tout autrement les desseins symboliques et dramatiques du compositeur. Le fait que pour Dukas le motif du personnage principal, hégémonique, soit un motif discret montre bien que pour lui le drame scénique n'a, comme il l'écrit, « de signification que relativement au drame exprimé par le chant et la symphonie. C'est dans l'orchestre que se joue ce drame véritable, ce drame *musical*¹⁹⁴ », tel qu'il l'a lui-même exposé à propos de *Fidelio*.

Le drame véritable et sous-jacent n'est pas la libération des Filles d'Orlamonde, mais celle d'Ariane elle-même. La véritable héroïne n'est pas Ariane, mais la lumière, la liberté.

Dans cette même catégorie sont exprimés deux sentiments prépondérants d'Ariane : la pitié et la tranquillité résolue.

¹⁹³ La première apparition du motif se fait lors du face à face entre Ariane et Barbe-Bleue, où il accompagne les paroles de l'héroïne, signifiant ainsi sa victoire. Le motif est ensuite associé aux motifs des Filles d'Orlamonde indiquant ainsi qu'avec l'entrée d'Ariane dans le souterrain, la délivrance est à la portée des captives.

¹⁹⁴ DUKAS, Paul, « *Fidelio* », *La Revue Hebdomadaire* (février 1899), art. cit., p. 431, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 1.3. Beethoven, un musicien dramatique, *Fidelio*, p. 33.

La Pitié

Exemple 25

Acte II, p. 97, mes. 5-7.

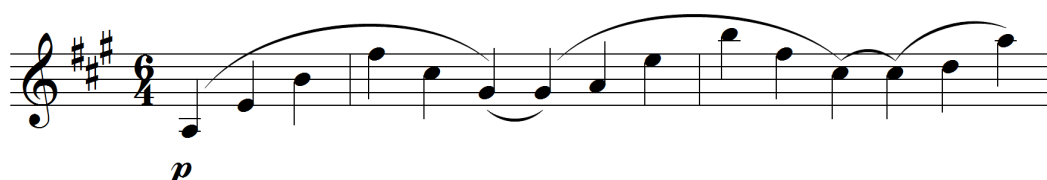
Très lent

Ce motif lyrique et doux apparaît pour ponctuer la question d'Ariane « Mais pourquoi tremblez-vous¹⁹⁵ ? » Il s'apparente à une « vaste appoggiature craintive et pitoyable¹⁹⁶ » : il s'agit de la pitié d'Ariane envers les captives. Il reflète aussi la condition navrante des femmes lorsqu'il alterne avec « un fugitif rappel de la tête du thème des Filles d'Orlamonde, présenté en canon¹⁹⁷ ».

La Tranquillité résolue

Exemple 26

Acte III, p. 158, mes. 1-3,

Assez lent

La Tranquillité résolue présentée dans le prélude du troisième acte est un motif discret. Intervenant au début de l'acte à titre de pressentiment, il reparaît à la fin, lorsqu'Ariane demande tour à tour à ses sœurs si elles désirent la suivre. Ses réminiscences se signalent alors de façon plus prégnante à notre attention, s'exaltant dans les aigus, par des élans lyriques extrêmement expressifs. Il donne « un caractère étrange et fatal à l'inutile générosité d'Ariane¹⁹⁸ ». La tranquillité d'Ariane envahit l'atmosphère.

¹⁹⁵ *Ariane et Barbe-Bleue*, [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 96, mes. 12-13.

¹⁹⁶ MESSIAEN, Olivier, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *art. cit.*, p. 403.

¹⁹⁷ FAVRE, Georges, *L'Œuvre de Paul Dukas*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹⁸ DEBAY, Victor, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Le Courrier Musical*, X (15 mai 1907), n°10, p. 308.

Les motifs d'atmosphère : caractérisation plurielle des décors

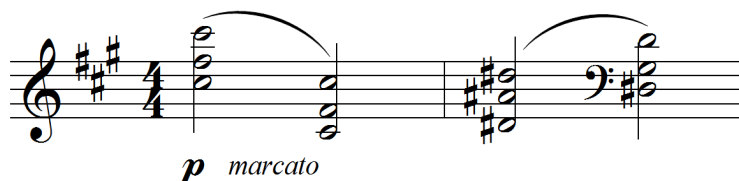
Les motifs d'atmosphère présentent une polysémie particulière. D'une part, ils évoquent le décor, le Château, le Souterrain, les Portes, à la manière des motifs d'ambiance de *Pelléas et Mélisande*¹⁹⁹, comme celui de la *Fontaine*²⁰⁰ à l'acte II, scène 1. Mais d'autre part, chacun d'entre eux recouvre une dimension symbolique et dramatique étroitement liée au décor qu'ils décrivent. Le Château exprime l'oppression, le destin ; le Souterrain, l'emprisonnement et les Portes, la menace. Quel que soit le symbole qu'ils figurent, ils sont largement descriptifs : les deux accords du Château traduisent aussi bien la vaste demeure du tyran que les nobles élans de la destinée, le « balancier du Destin²⁰¹ ».

Le Château

Exemple 27

Acte I, p. 1, mes. 1-2.

Très modéré



Le *Château* inaugure l'œuvre dans une atmosphère mystérieuse et sombre. Puis ses répétitions dessinent le décor de la grande salle de la demeure de Barbe-Bleue à l'acte I²⁰². *Ariane et Barbe-Bleue* comme *Pelléas et Mélisande* s'ouvre sur un accord de quinte à vide. En effet ce motif harmonique possède la particularité d'être presque toujours exempt de tierce. Le vide qui en résulte renforce l'atmosphère lugubre des lieux.

Par son chromatisme exacerbé, le *Souterrain* représente l'emprisonnement et contribue à traduire la crainte des prisonnières. Il illustre le début du second acte. Dès que la lumière réapparaît, il n'a plus de raison d'être.

¹⁹⁹ BARRAUD, Henry, « Commentaire littéraire et musical », « *Pelléas et Mélisande* », *L'Avant-Scène Opéra* (1977, R / 1992), n° 9, p. 29.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 41.

²⁰¹ SOUDAY, Paul, *L'Éclair* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 776.

²⁰² *Ariane et Barbe-Bleue*, [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 5-12. Ses retours suivants, lors de la fermeture des fenêtres (p. 25-26) et lorsque la Nourrice examine la pièce (p. 36), conduisent à le nommer le *Château*.

Le Souterrain

Exemple 28

Acte II, p. 87, mes. 5-7.

Lent



Il se compose tout d'abord d'une phrase ascendante chromatique, puis de deux mesures où nous notons l'analogie mélodique avec les motifs de la *Pitié* (ex. 25) et des *Portes* (exemple 30). Il ne s'agit que d'une similitude, le motif du souterrain n'étant pas une déduction de ces deux motifs, comme ce pourrait être le cas chez Wagner²⁰³. Cependant il semble que Dukas ait joué de la parenté de ces motifs : le *Souterrain* est la conséquence de l'ouverture pourtant interdite de la porte à la serrure d'or et c'est le lieu où naîtra la pitié d'Ariane.

Par ailleurs, ce motif ainsi que l'ambiance lugubre dans laquelle il apparaît au début du second acte ne sont pas sans rappeler la deuxième scène de l'acte III de *Pelléas et Mélisande*. Là aussi dans les souterrains du château, l'atmosphère est oppressante et le thème du souterrain aux violoncelles et contrebasses ne semble pas très éloigné du motif de Dukas :

Exemple 29

Motif du *Souterrain* dans *Pelléas et Mélisande*

Acte III, scène 2²⁰⁴

Violoncelles

Contrebasses

²⁰³ Pensons notamment au motif de la *Souffrance* dans *Parsifal* réunissant celui du *Supplice du Christ* et celui d'*Amfortas*, l'inversion de ce motif devient celui du *Désir de Kundry* (Cf. DAHLHAUS, Carl, *op. cit.*, p. 164).

²⁰⁴ DEBUSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* [Partition d'orchestre], Paris: E. Fromont, 1904, [E. 1418 F.], p. 189, mes. 3-4.

Les motifs d'atmosphère s'apparentent aux motifs du *Graal* et de la *Foi*²⁰⁵ qui contribuent à évoquer un climat dans *Parsifal*. Le *Château* soutient l'ambiance tyrannique des lieux essentiellement aux premier et troisième actes. Le *Souterrain* apparaît comme son corrélatif. Si ces deux motifs sont complémentaires dans leur description du décor et de l'atmosphère, le *Souterrain* n'est présent qu'au second acte.

Ils sont également les deux seuls motifs à connaître un rapport (certes différent) avec les tonalités. Le *Château* remplit un rôle unificateur, identique à celui de *La Cène* dans *Parsifal* : il ouvre et referme l'œuvre dans une même tonalité (Lab Majeur dans *Parsifal* et Fa# mineur dans *Ariane et Barbe-Bleue*). Ce sont « deux accords parfaits disposés et comme étagés de haut en bas, à l'octave, et tenus longuement. [...] C'est par eux, ou plutôt c'est entre eux, comme entre deux pilastres, que s'ouvre, toute grande, la partition [...] »²⁰⁶. Le *Souterrain* est symboliquement attaché à la tonalité de Mib mineur²⁰⁷.

Quant aux *Portes*, il s'agit d'un motif d'atmosphère traité de façon différente. Symbolisant les portes et plus largement la menace, Dukas l'emploie parfois pour souligner l'affolement des captives. Il est cité sous le mot « peur »²⁰⁸ et accompagne les paroles effrayées de Séllysette « Non, non, n'y touchez pas »²⁰⁹, lorsque Ariane désire casser la vitre. À la fin de l'œuvre quand Ariane essuie les refus de chacune de ses sœurs, le motif revient « Lent (M^l de l'introduction de l'Acte II)²¹⁰ ». La menace plane à nouveau sur les femmes qui rejettent leur liberté.

Les Portes

Exemple 30

Acte I, p. 35-36, mes. 1-2.

Assez animé



²⁰⁵ DAHLHAUS, Carl, *op. cit.*, p. 157.

²⁰⁶ BELLAIGUE, Camille, *art. cit.*, p. 699.

²⁰⁷ Cf. *infra*, III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.3. L'harmonie, *La sémantique des tonalités*, p. 389-392.

²⁰⁸ *Ariane et Barbe-Bleue*, [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 102, mes. 4-5.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 126, mes. 1.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 243, mes. 6.

Présent dans les trois actes, ses réitérations sont intimement liées à l'expression dramatique. Il n'a pas de rôle unificateur, ni de rapports tonals singuliers.

Les motifs de situations

Les motifs de situation d'*Ariane et Barbe-Bleue* s'apparentent à ceux des drames de Massenet : ils sont liés « à la “tonalité” générale d'un tableau et non à une expression bien précise [...] »²¹¹. Ils sont proches des motifs d'ambiance de *Pelléas et Mélisande* dans le sens où ils n'apparaissent que dans des scènes précises, celles des pierreries. Toutefois à la différence de Debussy, ils ne décrivent pas l'ambiance d'un lieu, mais l'ambiance liée aux sentiments éprouvés par les personnages. Il s'agit de l'*Admiration* (ex. 31) et de la *Joie* (ex. 32).

L'Admiration

Exemple 31

Acte I, p. 34, mes. 7-8.

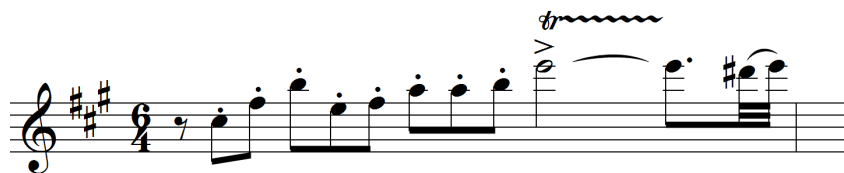
Assez animé



L'*Admiration* se caractérise par son saut d'octave initial. Il retentit *forte* lorsqu'au premier acte Ariane jette les six clefs d'argent pour ne garder que la clef d'or : « Je vais chercher la porte défendue ». La Nourrice s'empresse alors de ramasser les clefs, qui vont ouvrir tous les trésors. Le motif va ensuite illustrer la scène des pierreries. Il ponctue le ruissellement des améthystes, saphirs et émeraudes et commente l'enivrement de la Nourrice. Son dessin mélodique enjoué le rapproche bien d'une image enthousiaste, voire exaltante. Il réapparaîtra au troisième acte pour accompagner la scène où les femmes se parent de bijoux. Ce tableau sera également enrichi par le motif de la *Joie* qui est, quant à lui, l'archétype du motif de situation. Il est énoncé dès le prélude du troisième acte, annonçant la joie qui va dominer le passage suivant. Dès la fin de ce tableau, il ne reviendra plus.

²¹¹ BRANGER, Jean-Christophe, *Manon de Jules Massenet, ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz : Éditions Serpenoise, 1999, p. 315.

La Joie
Exemple 32
Acte III, p. 161, mes. 1



Assez animé

Durant la scène de parure des femmes, la *Joie* est omniprésente. Elle semble même habitée d'une vie intérieure et se développe²¹². Le motif devient aussi descriptif, Dukas l'emploie pour illustrer la chevelure de Mélisande qui « resplendit sur ses épaules²¹³ ». En n'employant pas ici le motif de la *Chevelure*, comme le ferait Wagner²¹⁴, Dukas tente encore une fois d'entourer d'un certain mystère le sens de ses motifs en les rendant polysémiques et donc polyvalents.

Les motifs caractéristiques

Les motifs caractéristiques sont les plus proches du leitmotiv wagnérien de la Tétralogie²¹⁵. Ils sont largement descriptifs et constamment variés. Les *Paysans* notamment, apparaissent à chaque manifestation ou évocation de la foule. Dans une moindre mesure le motif de la *Chevelure* est également un motif caractéristique. S'il n'existe que pour figurer musicalement la chevelure, Dukas ne l'emploie pas systématiquement à chaque évocation de cette dernière, lui préférant parfois ceux de la *Joie* ou des *Filles d'Orlamonde*.

Les Paysans

Exemple 33
Acte I, p. 1, mes. 3.
Très modéré



²¹² *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, Acte III, p. 171, mes. 3-5.

²¹³ *Ibid.*, p. 170, mes. 10-11.

²¹⁴ MERLIN, Christian, « Wagner mode d'emploi », *L'Avant-Scène Opéra*, (mai 2002), HS, p. 43.

²¹⁵ L'emploi des *Paysans* évoque l'utilisation littéraire de certains motifs dans *L'Anneau de Nibelung* : à l'évocation de l'anneau résonne le motif de l'Anneau.

Le motif des *Paysans* est énoncé dans le prélude de l'acte I en réponse au motif du *Château* (ex. 27). Il est ensuite amplement exploité pendant le chœur des paysans. Ce thème est fluctuant et se transforme notamment pour traduire l'agitation de la foule²¹⁶. Au troisième acte, selon Georges Servières, le compositeur fait preuve « d'une habileté contrapuntique » avec une expression « énergique » et « violente²¹⁷ », dans la description de la révolte des paysans²¹⁸ : « La progression du combat, la fureur croissante de la foule y sont dépeintes avec une fougue dramatique ; une rafale de rébellion anarchique y soulève tout l'orchestre dans un mouvement ardent de *finale* de symphonie²¹⁹ ». Le motif illustratif devient la source de multiples développements afin d'exprimer l'évolution de la révolte des paysans.

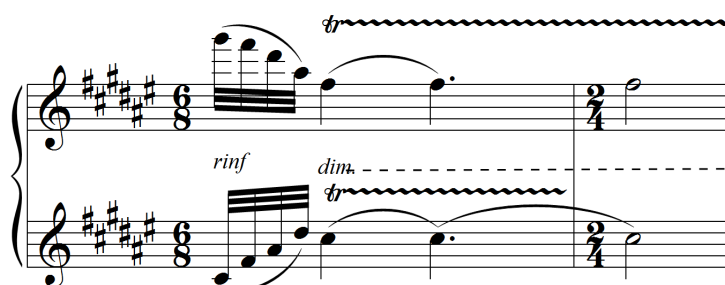
La *Chevelure* n'apparaît que sur huit pages et connaît son apogée lorsque Sélysette agite sa longue chevelure à la fin de l'acte II.

La Chevelure

Exemple 34

Acte II, p. 109, mes. 7-8.

Très retenu



Les motifs de rappels : définition du drame intérieur

Les motifs d'*Ariane et Barbe-Bleue* expriment le drame latent, symbolique, qu'ils contribuent à ériger au-dessus du drame littéraire : le drame intérieur. Ils ne possèdent pas une signification nettement définie, Dukas ne cherche pas à décrire les personnages. Il ne « veut s'en tenir qu'aux pensées et aux sentiments qui les mènent et qui l'intéressent seuls [...] »²²⁰.

²¹⁶ *Ariane et Barbe-Bleue*, [Partition chant et piano], *op. cit.*, Acte I, p. 80, mes. 7-9 ; Acte I, p. 82, mes. 1.

²¹⁷ SERVIÈRES, Georges, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *La Revue de Paris*, XXIV, t. III (1^{er} juin 1907), n° 11, p. 629.

²¹⁸ Cf. *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 186-227.

²¹⁹ SERVIÈRES, Georges, *op. cit.*, p. 629.

²²⁰ MALHERBE, Henry, *art. cit.*

Un fragment manuscrit du troisième acte²²¹ confirme l'idée que les motifs sont des éléments expressifs et dramatiques. Rappelons que cette idée était exprimée par Dukas lui-même à propos des drames wagnériens :

Un même thème chez Wagner, ne reparaît jamais dans un mouvement musical semblable, et la signification précise qui en est attachée ne sert qu'à donner une force plus grande à l'expression générale, suivant l'importance du moment du drame où il apparaît et la nature des associations d'idées que cette réapparition éveille en nous. [...] Chez Wagner [la répétition] est une fois encore, un élément symphonique dramatisé [...]. Rien n'égale la fécondité des ressources du compositeur pour colorer ces motifs d'harmonies qui les font ressortir d'une manière nouvelle et appropriée aux exigences de la scène²²².

Dans ses esquisses, après la lutte avec les paysans au troisième acte, « quand Barbe-Bleue [...] se dresse lentement sur son séant²²³ », Dukas avait envisagé un accompagnement lent et chromatique exempt de motif :

Exemple 35

Ariane et Barbe-Bleue, fragments [fin de l'acte III], [1905],
B.n.F., Musique, Ms. 22946.



Or, il choisit finalement d'insérer les motifs du *Château* et de la *Pitié* (ex. 36) rendant alors explicite l'action morale de la scène. Ils expriment la situation des captives : elles ont déjà oublié leur désir de liberté et choisissent Barbe-Bleue ainsi que leur prison familière.

²²¹ DUKAS, Paul, [*Ariane et Barbe-Bleue*, fragments de la fin de l'acte III], [1905-1906], B.n.F., Musique, Ms. 022946.

²²² DUKAS, Paul, « *Le Crépuscule des dieux* », *La Revue Hebdomadaire* (août 1892), FAVRE, Georges, « Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale : les représentations wagnériennes à Londres en 1892 », *art. cit.*, p. 82-83, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 43.

²²³ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 237.

Exemple 36

Acte III, p. 237, mes. 9-17



Ainsi ce passage n'est pas seulement décrit par la musique, mais cette dernière éclaire « l'action intérieure²²⁴ ». Ainsi que Dukas le formulait à propos de *Tristan et Iseult* ou des *Maîtres Chanteurs* : c'est « l'emploi plus ou moins rigoureux des mobiles psychologiques qui font agir les personnages ; cette façon de reporter le drame de l'extérieur à l'intérieur et de nous rendre sensible par la musique, dont la fonction, dans le drame comme dans la symphonie, est d'exprimer l'inexprimable [...]»²²⁵.

Les esquisses du deuxième acte permettent également d'apprécier les hésitations du compositeur concernant le choix et l'écriture des motifs. Le cahier d'esquisses de cet acte, conservé à la Morgan Library, présente déjà le fruit d'un travail réfléchi. Peu de ratures, la musique est très proche de sa version définitive. Toutefois il révèle quelques hésitations dans le choix des motifs. Le passage le plus significatif est celui qui suit la fenêtre brisée, lorsque la lumière éblouit littéralement Ariane. Voici la version définitive :

²²⁴ DUKAS, Paul, « *Tristan et Iseult* », *La Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1899), art. cit., p. 469, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 42.

²²⁵ DUKAS, Paul, « *Les Maîtres chanteurs* », *La Revue Hebdomadaire* (novembre 1897), art. cit., p. 397.

Exemple 37

Acte II, p. 131, mes. 8 à p.132, mes. 3

je n'y vois plus, je ne peux plus ouvrir les yeux N'a-prochez pas en-co-re,

les ray-ons sem-blent i-vres!..

Avant de trouver cette version définitive, Dukas réécrit ce fragment plusieurs fois sur des feuillets ensuite raturés. Le passage est visuellement extrêmement lumineux. Dans ces pages, le thème de la *Lumière* est donc omniprésent. Pourtant ici, précisément, les mots d'Ariane sont accompagnés par le thème de l'*Ombre*, adouci sans triton qui a perdu son caractère menaçant et ténébreux (ex. 37). Corollaire de la *Lumière*, l'*Ombre* est peu présente dans l'ensemble du passage lumineux. Elle rappelle ici la lutte entre les deux mondes antithétiques à un moment transitoire. Mais c'est bien la lumière qui éblouit Ariane quittant le sombre souterrain. Le compositeur avait alors initialement choisi sous les mots d'Ariane le thème de la *Lumière* :

Exemple 38

Cahier d'esquisse de l'acte II, [1904-1905], New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 33



Exemple 39

Cahier d'esquisse de l'acte II, New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 34

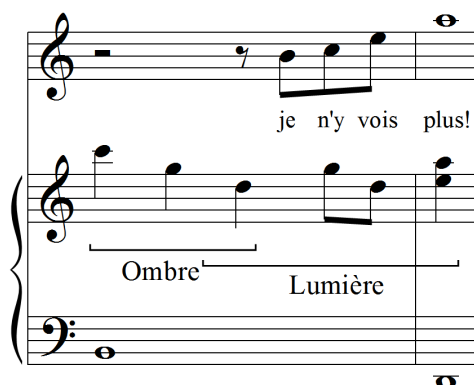
Exemple 39 is a musical score snippet. The vocal line (treble clef) consists of two measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5; the second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a half note F5. The lyrics "les ray - ons sem - blent i - vres" are written below the vocal line. The piano accompaniment (grand staff) consists of two measures: the first measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4; the second measure contains a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The bass line (bass clef) contains a half note G2 in the first measure and a half note G2 in the second measure.

Puis il reprend une nouvelle fois (ex. 40). L'accompagnement semble cette fois montrer une phrase qui pourrait être un mélange des deux thèmes : les premières notes de la phrase descendante de l'*Ombre* enchaînées et fondues avec le début de celle de la *Lumière* :

Exemple 40

Cahier d'esquisse de l'acte II, New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen

Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 34



Mais sur cette même page le thème de l'*Ombre* est ensuite réécrit plusieurs fois sans paroles. Au feuillet suivant cette phrase *Ombre-Lumière* apparaît pour la dernière fois avant le choix définitif. Si Dukas peut jouer sur les ressemblances entre les motifs, jamais aucun ne se mélange. C'est l'une des principales caractéristiques qui différencie le traitement thématique de Dukas de celui de Wagner. Si cette phrase est bien une tentative de mélange des deux thèmes, cela signifie que le compositeur n'avait pas par principe écarté cette possibilité. Mais l'union des deux thèmes n'était certainement pas assez explicite dramatiquement.

La lecture symbolique de l'œuvre n'échappera pas à certains critiques, qui relèveront « les mille détails d'une psychologie suggestive²²⁶ ». Une œuvre où le compositeur « se libère du détail menu, s'élève au-dessus des contingences extérieures, et s'attache au sujet psychologique, à l'action passionnelle dans toute la liberté, dans toutes les possibilités de l'émotion musicale [...]»²²⁷.

L'esthétique symbolique de l'Ombre et de la Lumière

Les motifs d'*Ariane et Barbe-Bleue* sont ambivalents. Ils sont dotés d'une double signification (tableau 4), rappelant les thèmes de *Pelléas et Mélisande* qui recouvrent « une réalité fluctuante²²⁸ ». Ils possèdent d'une part un sens directement lié au drame (décors, personnages) et d'autre part un sens plus symbolique, latent.

²²⁶ SAINT-AUBAN, Émile de, « Feuilleton musical », *Soleil* [mai 1907], B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 774.

²²⁷ STOULLIG, Edmond, [« 10 mai – Première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* »], *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Publication annuelle, XXXIV (1908), Paris : P. Ollendorff, 1909, p. 125.

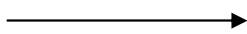
²²⁸ BARRAUD, Henry, *art. cit.*, p. 28.

Les thèmes s'articulent selon un principe opposant l'ombre à la lumière :

Quelques idées fondamentales, qu'on peut aisément ramener à une dualité essentielle – ténèbres et lumière, interdiction et gestes licites, ou encore : affranchissement et servitude – forment la trame d'une polyphonie orchestrale qui enveloppe, et dans ses inflexions les plus subtiles, le développement psychologique de l'action²²⁹.

Seul le motif des *Paysans* représentant également la révolte, n'appartient pas de façon significative à l'ombre ou à la lumière, et ne peut donc s'insérer dans cette logique.

Tableau 4 : Ambivalence des motifs opposants l'ombre à la lumière

Motifs de l'Ombre	Motifs de la Lumière
Château / Destinée	Lumière / Printemps
Ombre / Tyrannie /  Barbe-Bleue	Vérité / Liberté
Portes / Menace	Ariane / Délivrance
Filles d'Orlamonde / Captivité	Admiration
Souterrain / Emprisonnement	Tranquillité résolue
Pitié / « Peur du monde ²³⁰ »	Joie

C'est par le sens symbolique que s'articule le traitement des motifs dans *Ariane et Barbe-Bleue*. Une œuvre dans laquelle « il y a prédominance absolue de l'action morale [...] »²³¹.

Du wagnérisme et du symbolisme

Par leurs rapports au drame et aux symboles, les motifs de rappel du « Conte Lyrique » de Dukas sont certes influencés par la conception wagnérienne des leitmotivs, mais cette influence se réduit à une source d'inspiration parmi d'autres. Si dans la presse certains voient dans l'écriture d'*Ariane et Barbe-Bleue* le signe d'une « impersonnalité avertie²³² » due

²²⁹ MAUS, Octave, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *L'Art Moderne* (10 janvier 1910), LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 157.

²³⁰ MESSIAEN, Olivier, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *art. cit.*, p. 403.

²³¹ STOULLIG, Edmond, *art. cit.*

²³² MARNOLD, Jean, « Musique », *Mercure de France* (15 juin 1907), p. 735.

aux « facultés assimilatrices²³³ » du compositeur. L'influence wagnérienne est généralement nuancée : « Avec M. Dukas [...] nous arrivons à la génération des wagnériens qui ont compris, qui rejettent toute imitation, s'affranchissent de la personnalité écrasante de Wagner et suivent leur propre personnalité dans les chemins qu'il a frayés²³⁴ ». En effet Dukas fait preuve d'originalité dans le traitement très divers et libre des motifs. Notamment en ce qui concerne leurs variations qui se déroulent presque à l'infini, lui permettant de nuancer l'expression dramatique sans multiplier le nombre de motifs.

L'influence de d'Indy mérite également d'être relevée, notamment dans les mélodies d'origines grégoriennes, et l'élaboration de motifs psychologiques, mais aussi celle de Debussy. Notons également une correspondance en ce qui concerne la sémantique, la polyvalence, voire parfois l'ambiguïté des motifs. Dukas, qui connaît *Pelléas et Mélisande* avant de commencer son travail sur *Ariane et Barbe-Bleue*, est marqué par l'œuvre et cite le motif de Mélisande, directement issu du drame de Debussy. Le thème n'intervient qu'à quatre reprises, lorsqu'il est question du personnage et n'existe qu'en tant que clin d'œil amical²³⁵.

Le rôle dramatique des préludes

Dukas s'est souvent exprimé sur les préludes et ouvertures. Ces morceaux, étant plus facilement détachables de l'œuvre, sont régulièrement exécutés en concert. Il admire les préludes des œuvres les plus marquantes et les exemples sont nombreux, comme celui du troisième acte de *Tannhäuser* :

Le génie de Wagner se montre tout entier dans la magnifique introduction qui précède ce troisième acte. La musique y atteint à cette intensité d'expression dont elle est seule susceptible et en même temps qu'à une précision extrême, grâce aux sens des motifs qui y sont employés et dont la signification est d'une clarté parfaite pour qui s'est familiarisé avec la partition. Pas de développement proprement dit, une simple exposition successive de thèmes dont l'enchaînement, l'opposition, la gradation et l'extinction retracent avec une puissance incomparable le voyage à Rome de Tannhäuser, son angoisse, la profondeur de sa contrition, la malédiction du pape et l'anéantissement du pêcheur devant la terrible menace du pontife²³⁶.

²³³ FLAT, Paul, *art. cit.*, p. 639.

²³⁴ CARRAUD, Gaston, « Les Premières », *La Liberté* (12 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 787.

²³⁵ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, Acte I, p. 109, mes. 9 à p. 110, mes. 1-2.

²³⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Troisième acte de *Tannhäuser* de Richard Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p.625-626.

Le prélude du troisième acte des *Maîtres Chanteurs* est « parmi les pages les plus émouvantes, les plus profondes que Wagner ait écrites ; le drame qui se joue dans l'âme de Hans Sachs s'y dévoile en sa sublimité [...] il est la clef du drame²³⁷ ». Quant à celui de *L'Étranger* :

[Il est] assez développé, [...] construit sur quelques-uns des motifs essentiels de l'œuvre ; ils en résument la signification, par leurs oppositions et leur alliance. Il va sans dire que leur caractère propre est intimement lié au sens des situations et des paroles et que le sentiment qu'on peut avoir de la profonde expression du morceau dépend de l'intelligence qu'on possède déjà de l'action qu'il commente [...]. Tout le sens de l'ouvrage est enfermé de la sorte dans le raccourci de quelques pages. Ceux qui savent leur rapport à l'action intérieure ne peuvent qu'être frappés de leur beauté forte et sobre²³⁸.

Dukas commente le rôle expressif de tous ces préludes. Chacun d'eux traduit le drame humain et intérieur grâce aux motifs. Ce sont des éléments essentiels, plus éloquents que l'action qui se déroule sur scène. Pourtant bien qu'*Ariane et Barbe-Bleue* soit dès sa création plusieurs fois qualifiée d'œuvre plus symphonique que lyrique²³⁹, les pages purement symphoniques sont relativement courtes.

Chaque acte d'*Ariane et Barbe-Bleue* commence par un prélude dont la structure musicale et le rôle sont différents. Au premier acte, le prélude est très court, vingt mesures qui ont la particularité de se fondre avec l'entrée des chœurs lointains des paysans. Il instaure l'atmosphère mystérieuse et inquiétante de ce début d'acte. Quatre des principaux motifs y sont présentés, le *Château*, les *Paysans*, la *Lumière* et l'*Ombre*. Leur coloration instrumentale, harmonique, mélodique et rythmique exprime l'emprise ténébreuse et les sentiments sombres du commencement.

Le deuxième prélude est plus long : trente-neuf mesures. Il se construit en trois parties dont chacune reste dans l'ambiance sombre de ce début d'acte. La musique rappelle d'abord la situation ; Ariane a bravé l'interdit, la menace pèse sur elle. L'acte s'ouvre avec le motif des *Portes, forte* aux trompettes, trombones et bois²⁴⁰. Puis celui des *Filles d'Orlamonde* rampe

²³⁷ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments du troisième acte des *Maîtres chanteurs* de Richard Wagner] », *art. cit.*, p. 305.

²³⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Prélude de *L'Étranger* de Vincent d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (24 janvier 1903), n° 4, p. 30.

²³⁹ BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *art. cit.*, p. 698.

²⁴⁰ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], Paris : Durand, 1907, [A. D. & F.7386], p. 187.

dans l'obscurité aux bassons et contrebasson²⁴¹. Enfin, comme en dehors, l'*Ombre* pianissimo aux flûtes et violons²⁴² paraît observer sinistrement.

La deuxième partie installe l'atmosphère en même temps qu'elle anticipe le passage avec le motif du *Souterrain* aux violons et altos²⁴³ auquel répondent les *Filles d'Orlamonde* au cor anglais solo²⁴⁴. Cette deuxième apparition du thème des captives est jouée par un instrument plus lumineux suggérant ainsi l'avancée des femmes vers la liberté, mais la nuance pianissimo en trahit la fragilité.

Enfin la dernière partie du prélude est une synthèse de l'action intérieure de l'acte à suivre. D'abord l'incipit des motifs des *Portes* et d'*Ariane ou la délivrance inutile* s'alternent²⁴⁵. Dukas décrit la volonté du personnage d'affronter la menace incarnée par les *Portes* et l'alternance des motifs en suggère la difficulté. Puis le thème des *Filles d'Orlamonde* soutient tour à tour ceux du *Souterrain* et de l'*Ombre* sans triton. L'ambiguïté, l'indécision et la peur des femmes sont traduites par une écriture contrapuntique sur deux extraits différents de leur motif. Toutefois, l'utilisation de l'*Ombre* apaisée et la progression instrumentale du thème des captives évoquent une timide progression vers la lumière : clarinette basse – basson – alto puis basson – cor anglais - violons et enfin cors.

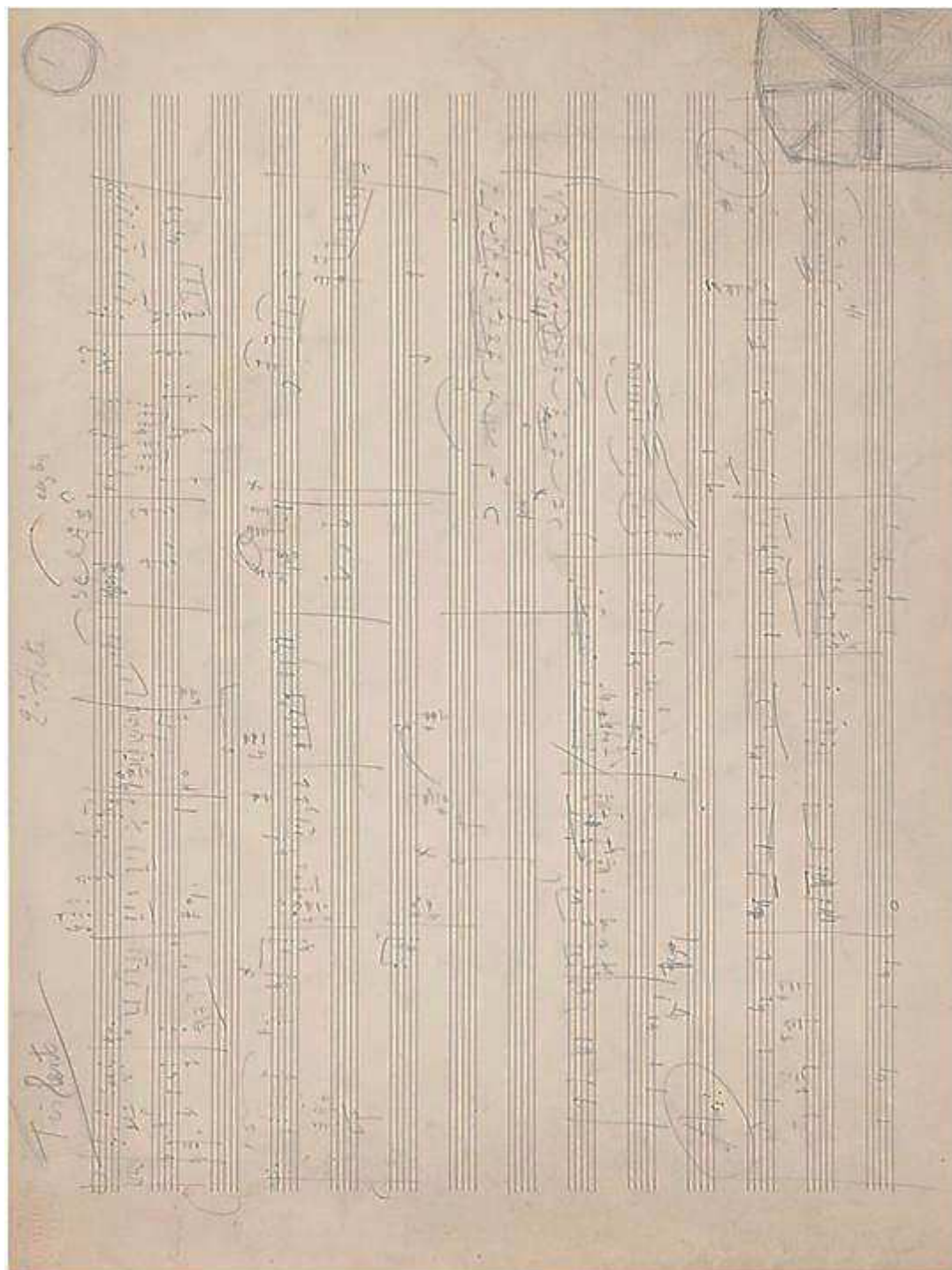
²⁴¹ *Ibid.*, p. 187-189.

²⁴² *Ibid.*, p. 188-189.

²⁴³ *Ibid.*, p. 191.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 192.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 193.



8 Esquisse du prélude de l'acte II

Cahier d'esquisses de l'acte II [1904],

New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 1

Le dernier prélude est le plus imposant : soixante-quatre mesures. Tous les éléments musicaux exposés en trois parties expriment avec éloquence le drame intérieur.

Tableau 5 : Éléments musicaux du prélude de l'acte III

	1 ^{ère} période	2 ^e période	3 ^e période
Motifs	<i>Pitié</i> <i>Filles d'Orlamonde</i>	<i>Ariane ou la délivrance</i> <i>Tranquillité résolue</i> <i>Lumière</i> <i>Ombre apaisée</i>	<i>Pitié</i> <i>Château</i> <i>Ariane ou la délivrance</i> <i>Filles d'Orlamonde</i>
Tempo	Lent	Modéré	Lent
Nuances	Instables : <i>forte</i> , <i>piano</i> , <i>sforzando</i>	Plus stables : <i>piano</i>	Instables : <i>forte</i> , <i>piano</i>
Orchestration	Alternance de tutti et soli de timbres graves : motifs aux clarinettes et clarinette basse	Timbres aigus et solennels : motifs aux violons, bois cors et trompettes	Alternance : motif de la <i>Pitié</i> au tutti le <i>Château</i> et <i>Ariane</i> au timbre soli des violons et les <i>Filles d'Orlamonde</i> au cor anglais soliste
Harmonie	Dissonante	Consonante	Consonances et chromatismes

Nous pourrions aisément résumer les trois parties ainsi : d'abord l'ombre puis la lumière et enfin l'opposition entre ombre et lumière. Si cette analyse est juste, elle est très incomplète. Le choix des motifs fait par Dukas nous indique autre chose. Le compositeur ne choisit pas dans la première partie ténébreuse les *Portes*, l'*Ombre* en triton ou le *Souterrain*. Il leur préfère la *Pitié* qui est un motif d'Ariane et l'objet de cette pitié, les *Filles d'Orlamonde*. Cela signifie que Dukas ne souhaite pas seulement exprimer l'ombre grâce aux éléments musicaux sombres, mais les sentiments obscurs que va ressentir et devoir affronter Ariane. Les femmes vont susciter chez elle une grande pitié à laquelle elle ne s'attend pas et contre laquelle elle devra lutter pour s'en libérer.

Puis dans la seconde partie, si le motif de la *Lumière* est omniprésent, il est très discret. Ce sont les motifs d'Ariane qui sont les plus prégnants. Leur juxtaposition explique davantage le caractère et les attentes du personnage que simplement la lumière.

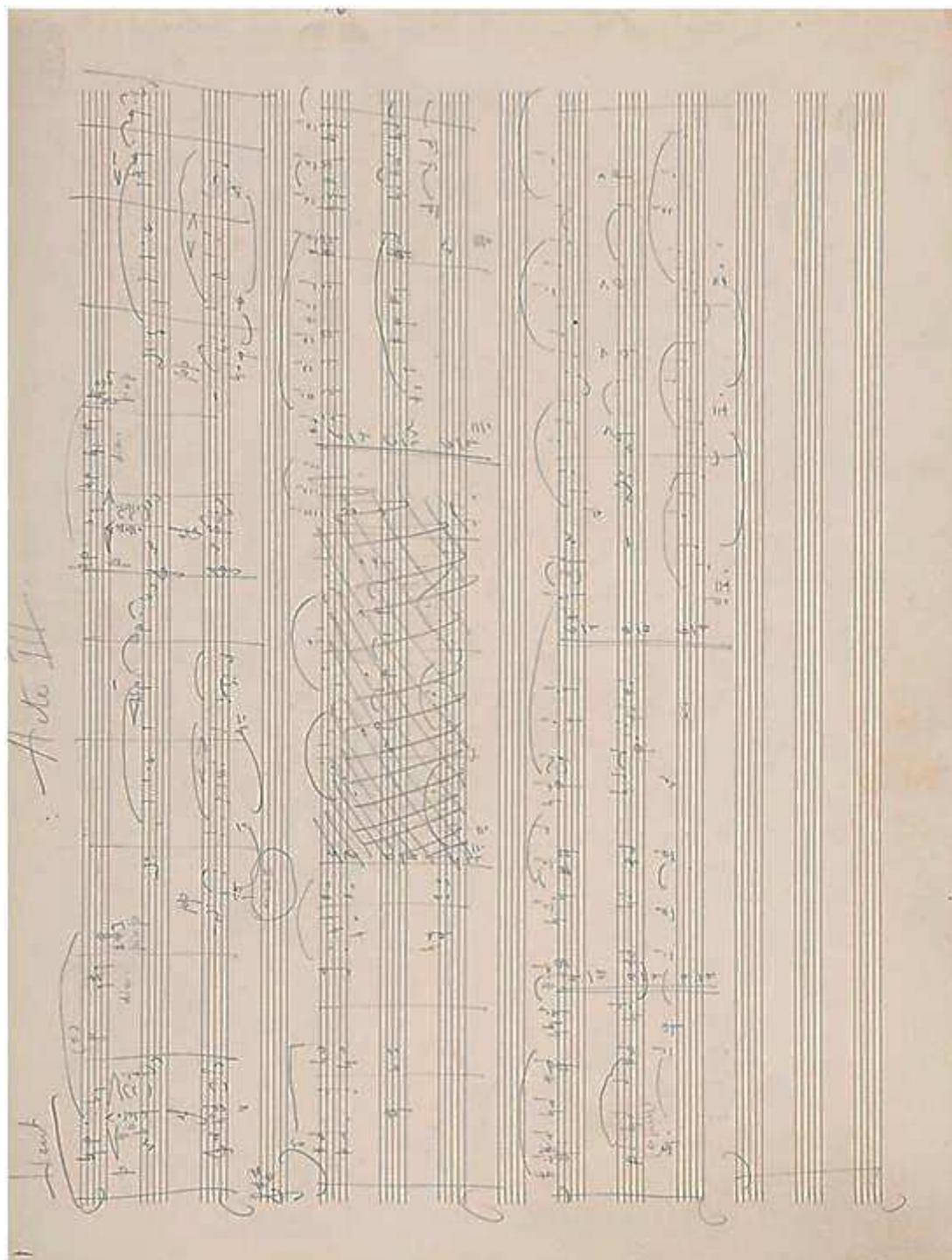
Enfin la dernière période met plus clairement en prise Ariane entre sa *Pitié* pour les femmes et son désir de *Délivrance* à travers ses deux motifs dans une ambiance circonspecte.

Les *Filles d'Orlamonde* referment le prélude au cor anglais solo pianissimo, comme dans celui du deuxième acte. Ce motif rappelle que la décision leur appartiendra. Mais les chromatismes qui le soutiennent n'augurent toujours pas d'un dénouement positif²⁴⁶.

Il semble que Dukas ait construit ce prélude à l'image de ceux qu'il a le plus admirés notamment celui du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Pour reprendre ses mots, il a voulu exprimer ici le drame qui se joue dans l'âme d'Ariane.

Le plus frappant dans le traitement des motifs reste leur pluralité expressive. Cette multiplicité crée une difficulté d'interprétation, voire une mauvaise compréhension de l'œuvre. Pourtant Dukas utilise toutes les ressources musicales pour colorer ses motifs et les insérer dans un discours où par exemple les choix harmoniques autant que les motifs expriment le drame.

²⁴⁶ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 160.



9 Esquisse du prélude de l'acte III
 Cahier d'esquisses de l'acte III [1905].
 New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit, f. 2

2.3. L'harmonie

Dans *Ariane et Barbe-Bleue*, l'écriture harmonique concourt pleinement et de différentes manières à l'unité dramatique. Rien n'est laissé au hasard jusque dans les moindres détails.

La sémantique des tonalités

À la suite de Wagner et comme bon nombre de ses contemporains, Dukas « attache la plus grande importance au rôle à la fois architecturale et psychologique des rapports de tonalités²⁴⁷ ».

²⁴⁷ HALBREICH, Harry, *Lyrica*, II (1975), n° 16, p. 4-5, B.n.F. Bibl.-musée de l'Opéra, *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue. Dossier d'œuvre*.

Nous retrouvons les tonalités majeures signifiant le monde de la lumière et des tonalités mineures représentant les ténèbres :

- Mib mineur : tonalité « profondément triste²⁴⁸ » selon Lavignac, représente ici les ténèbres, les filles d'Orlamonde dans le monde de Barbe-Bleue
- Fa# mineur : le château, l'ombre, le monde de Barbe-Bleue
- Do Majeur : la libération, la clarté, les perles
- Mi Majeur : la compassion
- Fa# Majeur : la lumière, les diamants, Ariane victorieuse
- La Majeur : la féminité et la coquetterie
- Si Majeur : annonce la liberté, le soleil, la nature

Au dernier acte, l'harmonie très modulante suit une progression de La Majeur (dans la scène de parure des femmes inaugurant l'acte) à Fa# mineur, laquelle clôt l'œuvre dans une unité tonale. Fa # unit aussi le premier acte, mais change de mode. En passant de mineur à majeur, il symbolise la victoire morale d'Ariane sur Barbe-Bleue²⁴⁹. L'emploi sémantique des tonalités est comparable à celui de *Fervaal* où d'Indy utilise de façon méthodique des « modulations en rapport avec les situations dramatiques [...]»²⁵⁰. Ainsi avec Ré Majeur, *Fervaal* acquiert une unité dramatique, car cette tonalité ouvre et ferme le drame de d'Indy tout en symbolisant la lumière²⁵¹.

La compréhension symbolique des tonalités par les deux compositeurs est justement révélée par Dukas dans une lettre à Poujaud en août 1918. Il use des tonalités pour exprimer avec humour la situation de l'Empire allemand :

Aussi me semble-t-il que le cher Guillaume commence à en avoir conscience. Son discours à ses armées (à moi Ubu) est loin d'être en ré majeur comme le précédent. D'Indy le verrait plutôt (dans l'ordre des quintes descendantes) s'apparenter aux tonalités assombries de sol mineur – mi bémol avec tendances apparentes vers le change de quinte (ré mineur)²⁵².

Dukas évoque ici, en situation et à propos, la tonalité lumineuse de *Fervaal*, Ré Majeur et le ténébreux Mib mineur d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Ce même Mib mineur par lequel débute le deuxième acte, où s'insère le motif du *Souterrain*. La tonalité ainsi que le motif perdurent

²⁴⁸ LAVIGNAC, Albert, *La Musique et les musiciens*, Paris : Delagrave, 1895, R/1928, p. 424.

²⁴⁹ Cf. LORENT, Catherine, *art. cit.*, p. 187.

²⁵⁰ VIRET, Jacques, « *Fervaal* », *op. cit.*, p. 695-696.

²⁵¹ LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France*, *op. cit.*, p. 439.

²⁵² DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (3 août 1918), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

jusqu'à ce qu'Ariane découvre les captives²⁵³ où les tons majeurs reviennent (Fa#, Mi et Si). Puis le motif du *Souterrain* reparait préluant la question d'Ariane « Depuis combien de jours es-tu dans ce tombeau²⁵⁴ ? » et le récit des femmes qui se fera en Mib mineur²⁵⁵. Enfin alors qu'Ariane débute un hymne à la lumière en Si Majeur, la lampe s'éteint et Mib mineur revient brusquement ainsi que le *Souterrain*²⁵⁶. La tonalité et le motif sont liés dans l'expression des ténèbres. Notons que Mib mineur est le relatif de Solb Majeur, enharmonie de Fa# Majeur, tonalité des diamants, donc de la clarté. Le souterrain est corrélatif à la lumière. Il s'oppose à cette dernière, mais est en même temps son complément.

Comme Wagner, Dukas donne « une signification allégorique et expressive aux relations tonales²⁵⁷ ». Pensons notamment à *L'Or du Rhin* où Do Majeur est associé à l'ambiguïté, tout comme Mib mineur est associé dans *Ariane et Barbe-Bleue* aux ténèbres.

Toutes les tonalités employées sont significatives (tableau 6). Le *Souterrain* étant strictement lié au début du deuxième acte, la tonalité utilisée est toujours la même. Mais pour tous les autres motifs circulant dans l'œuvre, les tonalités varient selon le sens du drame. Un motif n'est pas exploité dans une tonalité exclusive.

Le tableau 6 permet également de visualiser l'éclatante scène des pierreries de l'acte I se dégageant nettement, avec ses tonalités majeures, du reste de l'acte. Ainsi que la victoire d'Ariane sur Barbe-Bleue qui résonne en Fa# Majeur. Or Fa# Majeur est justement la tonalité céleste des *Béatitudes* de César Franck, Joël-Marie Fauquet remarquant qu'elle représente « le blason tonal du Christ²⁵⁸ », œuvre admirée par Dukas dans laquelle il note que « le langage musical n'est employé qu'à faire plus lumineusement ressortir le sens intérieur de la parole divine [...]»²⁵⁹. Il est probable que l'emploi symbolique de cette tonalité chez Franck ait influencé l'écriture de Dukas.

Le contraste devient ensuite saisissant avec le sombre prélude du second acte où Mib mineur annonce les ténèbres. Enfin le « crescendo de l'ombre à la lumière²⁶⁰ » au deuxième acte se manifeste très net. Les tristes retours à l'obscurité sont toujours signifiés par la réapparition du Mib mineur.

²⁵³ Cf. *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, Mib mineur : p. 86, mes. 1 à p. 92, mes. 5.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 104, mes. 7-8.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 105, mes. 1 à p. 108, mes. 9.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 119, mes. 6 à p. 127, mes. 6.

²⁵⁷ DAHLHAUS, Carl, *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁸ FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris : Fayard, 1999, p. 552.

²⁵⁹ DUKAS, Paul, « *Les Béatitudes* », *La Revue Hebdomadaire* (avril 1893), *Les Écrits [...]*, *op. cit.*, p. 105.

²⁶⁰ MESSIAEN, Olivier, *art. cit.*, p. 404.

Une harmonie symbolique

Les choix harmoniques de Dukas sont également liés à la symbolique de l'ombre et de la lumière. L'opposition s'accuse de la manière la plus probante, comme le relève Camille Bellaigue :

Ici non plus sans doute, – c'est le défaut, ou plutôt l'excès de l'ouvrage, – l'ordre harmonique n'est pas toujours harmonieux. La dissonance y règne trop souvent en maîtresse. À cet égard, le second acte surtout ne laisse pas d'être pénible. Tel motif, en forme de spirale descendante y vrille littéralement l'oreille. Jusqu'au moment où la verrière brisée par la main d'Ariane laisse entrer dans le souterrain (et l'entrée, ou l'irruption, est magnifique) le soleil, le printemps et la vie [...] ²⁶¹.

Le compositeur met les ressources de l'harmonie au service du symbole. Ainsi que l'a démontré Catherine Lorent dans son étude approfondie de l'écriture harmonique et de son emploi symbolique ²⁶², certains accords ou procédés harmoniques sont directement liés à l'ombre ou à la lumière :

Tableau 7 : Les procédés harmoniques concourant à l'expression symbolique

Ombre	Lumière
Triton harmonique et mélodique	Accord parfait majeur
Chromatisme	Deuxième renversement
Gamme par tons	Septième de dominante
Septième d'espèce	Neuvième de dominante
Onzième d'espèce	Onzième

L'harmonisation de l'ombre et de la lumière répond à une logique musicale évidente. Dukas n'a pas cherché à innover la matière harmonique, peut-être parce que le sujet ne le réclame pas. Il a en revanche su exploiter ce langage dans un but expressif et dramatique.

L'accord parfait majeur à l'état fondamental et son deuxième renversement sont les principaux acteurs de l'harmonie lumineuse. L'explosion fortissimo de l'accord de $\frac{6}{4}$ sur la

²⁶¹ BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *art. cit.*, p. 697.

²⁶² LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 174-200.

dominante en Do Majeur sous le mot « Lumière » au La aigu d'Ariane est une parfaite illustration de l'utilisation symbolique, sémantique et dramatique de cet accord :

Exemple 41

Acte II, p. 135, mes. 3-4

Animé

Ariane

(Lu) miè - re

ff

À l'opposé le triton, la gamme par tons et les chromatismes sont les plus à même de signifier l'ombre. Le *Souterrain* est le motif de l'ombre par excellence. Il tire son caractère inquiétant de sa composition chromatique. L'intervalle angoissant du triton est utilisé à de très nombreuses reprises et de différentes manières. L'intervalle mélodique peut, nous le verrons ensuite, transformer le caractère d'un motif au gré des situations²⁶³. Dukas l'utilise aussi pour moduler. Avant l'ouverture de la deuxième porte, le passage de Fa# Majeur à Do Majeur nous transmet les craintes de la nourrice²⁶⁴. Le triton est également employé harmoniquement dans les chœurs des paysans. Il permet à ces personnages invisibles d'envelopper l'atmosphère de peur, celle qu'ils inspirent aux femmes, et de soutenir l'idée de violence qui leur ait attaché :

Exemple 42

Chœur des Paysans

Acte III

p. 195,

mes. 1-

6

(Très loin) *f* A

f A

²⁶³ Cf. *infra*, III^e partie : Ariane et Barbe-Bleue face aux théories, 2.3. L'harmonie, *Harmonie et mélodie des motifs*, L'Ombre, p. 400-401.

²⁶⁴ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 44.

Les chœurs des paysans ne chantent pas systématiquement avec deux tritons superposés, mais cet intervalle est toutefois récurrent et employé à des fins dramatiques²⁶⁵. Il permet d'exprimer à la fois l'émotion des paysans et celle des femmes, soit la colère des uns et la peur des autres.

Une harmonie descriptive

Comme tout autre élément musical, l'harmonie prend part à la description au sens le plus large. La musique ne peut par elle-même et toute seule décrire une action : « elle est impuissante à préciser des idées ou des faits²⁶⁶ ». Mais elle peut contribuer à la souligner musicalement et éclairer symboliquement les répercussions de cette action. Au premier acte lorsqu'Ariane ouvre la porte interdite, pour donner l'illusion que le chant des captives se rapproche Dukas utilise plusieurs procédés. D'abord un crescendo renforcé par un orchestre qui se densifie et une harmonie qui gagne un demi ton puis un ton à chaque strophe : ré# mineur²⁶⁷ ; mi mineur²⁶⁸ ; fa# mineur²⁶⁹ et sol# mineur²⁷⁰.

Lorsque la fenêtre se brise au deuxième acte laissant jaillir la lumière, l'orchestre fait éclater un accord parfait en Do Majeur, à l'état fondamental, au tutti avec les percussions fortissimo²⁷¹ :

²⁶⁵ Cf. par exemple *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 83, 199, 215.

²⁶⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 264, cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint Saëns*, Genèse poétique et musicale, p. 129.

²⁶⁷ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 72, mes. 1-8.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 72, mes. 11 à p. 73, mes. 7.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 74, mes. 1 à p. 75, mes. 3.

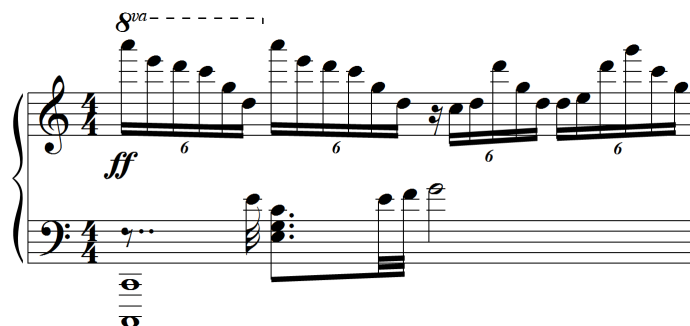
²⁷⁰ *Ibid.*, p. 75, mes. 4 à p. 76, mes. 5.

²⁷¹ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 302, mes. 2.

Exemple 43

« Ariane donne un grand coup dans la vitre [...] toute inondée
d'une lumière de plus en plus intolérable »

Acte II, p. 130, mes. 4



L'écriture harmonique accompagne le mouvement scénique. Au troisième acte une marche harmonique par tons entiers ascendants illustre la délivrance progressive de Barbe-Bleue :

Exemple 44

« Ariane coupe un à un les liens qui enserrant Barbe-Bleue »

Acte III, p. 235, mes. 2 à 15

Ariane coupe un à un les liens qui enserrant Barbe-Bleue

L'harmonie des émotions

Pour Dukas la musique est « le langage naturel des émotions incommunicables par les mots²⁷² ». La question d'émotion revient fréquemment sous sa plume parce qu'elle est selon lui la condition nécessaire au drame lyrique. C'est elle qui rend la musique indispensable. L'harmonie devient alors un élément essentiel à la traduction des émotions. C'est selon cette opinion qu'il avait reproché les « bizarreries harmoniques sans liaison bien étroites avec l'expression naturelle des sentiments²⁷³ » de *La Tosca* de Puccini ainsi que la recherche d'harmonies inédites de Chabrier dans *Briséis* « qui détonne passablement avec le caractère du drame²⁷⁴ ».

Bien que n'appartenant pas clairement à la symbolique, les paysans se rapprochent de l'ombre par leur caractère violent. La colère des paysans au premier et au dernier acte est accompagnée d'une perte des repères tonals, de glissements chromatiques et de gammes par tons.

Le chœur peut être accompagné par une harmonie fondée sur la gamme par tons, comme dans l'exemple 45 qui accompagne la phrase « Il paraît qu'on pleurait dans les rues » :

Exemple 45
Acte I, p. 14, mes. 1



Quelques pages plus loin dans la partition, toujours dans le premier acte, lorsque les paysans chantent en chœur « Il n'aura pas celle-ci ! Ça fera la sixième ! », un chromatisme exacerbé par mouvement contraire envahit l'orchestre fortissimo :

²⁷² DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, art. cit., p. 264, cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint Saëns*, Genèse poétique et musicale, p. 129.

²⁷³ DUKAS, Paul, « *La Tosca* de Puccini », art. cit., p. 592, cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.6. Le vérisme, *Une musique de théâtre*, p. 172.

²⁷⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Briséis* d'Emmanuel Chabrier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (13 février 1897), n° 7, p. 65.

Exemple 46

Acte I, p. 18, mes. 2 et p. 19, mes. 1

Les chœurs participent également aux chromatismes ambiants lorsqu'au troisième acte, les femmes affolées viennent de crier « Au secours ! Ne le tuez pas » :

Exemple 47

Acte III, p. 211, mes. 1-2

Un dernier exemple de l'expression de l'angoisse liée aux paysans survient au troisième acte lorsqu'ils veulent entrer dans le château : ils entonnent un « Au clair de la lune » particulièrement angoissant. Très instable, le chant est d'abord harmonisé par la gamme par

tons puis par des chromatismes. La sensation désagréable qui en émane est encore renforcée par la légère déformation de la mélodie²⁷⁵.

La brutalité des paysans dans la musique a bien été perçue par les commentateurs comme Litte qui note presque étonné : « On relève même un caractère bien curieux de violence dans l'harmonie²⁷⁶ ».

Pour manifester l'agitation et l'exaltation de la nourrice dans la scène des pierreries de l'acte I, notamment après l'ouverture de la première porte lorsque s'abat la pluie d'améthystes, Dukas utilise une harmonie riche et lumineuse en Si Majeur, avec beaucoup d'accords parfaits à l'état fondamental, aux premier et second renversements et des septièmes de dominantes et d'espèces :

Exemple 48

Ruissellement des améthystes

Acte I, p. 41, mes. 3-7

La Nourrice

Prenez - les! Pen - chez vous! Ramassez les plus

bel - les! On en pour - rait or - ner tout un roy - au - me

Dukas traduit également l'apaisement ressenti par tous les personnages au troisième acte. Après la longue période de tumulte, d'instabilité harmonique figurant à la fois le combat qui opposait Barbe-Bleue aux paysans et la peur des femmes, c'est le retour au calme. Ariane reconduit les paysans. Ce passage est naturellement accompagné par le retour de l'ordre tonal,

²⁷⁵ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 213-214.

²⁷⁶ LITTE, « À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *La Grande Revue* (25 mai 1907), n° 10, p. 671.

et jusqu'en Do Majeur²⁷⁷, de longs accords tenus au quatuor à cordes seul, sans contrebasse dans une nuance piano :

Exemple 49

Acte II, p. 225, mes. 4-7

Très modéré

Vous ê - tes des hé-ros; vous ê - tes nos sau - veurs. Lai ssez-nous un mmo-ment; nous nous ven-ge-rons bien

p *più p* *dim.* *pp*

La musicalité des émotions repose sur une écriture harmonique riche et variée qui s'intègre ou intègre pleinement le dualisme ombre / lumière. Mais la traduction de ce monde de sentiments requiert presque une infinité de nuances que les procédés harmoniques seuls ne pourraient combler. C'est grâce aux colorations harmoniques notamment appliquées aux motifs de rappels que la diversité des émotions peut être rendue.

Harmonie et mélodie des motifs

Le caractère de chaque motif est intimement lié à son harmonisation. Chaque modification est sémantique, symbolique ou descriptive. Selon les motifs ou les situations, le changement peut se faire de plusieurs manières, mélodiquement ou harmoniquement, en altérant l'harmonie inhérente au motif ou seulement celle qui l'accompagne.

• Le Château

L'harmonisation sans tierce de ce motif est immuable. Elle est ainsi pleinement en adéquation avec le lieu qu'elle décrit. Il existe malgré tout de rares exceptions lorsque l'on pressent que l'ombre va céder²⁷⁸ ou lorsqu'Ariane juge les femmes incurables. Dès que l'accord sonne complet, il perd beaucoup de son aspect mystérieux et étrange. Le lieu ne semble alors plus si terrible. Dukas l'emploie ainsi pour signifier que ce n'est pas tant lui ou

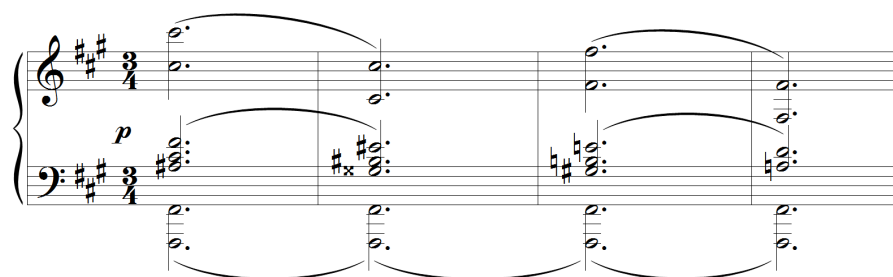
²⁷⁷ *Ibid.*, p. 225, mes. 6 ; *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 524, mes 1-5.

²⁷⁸ *Cf. Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 121, mes. 3.

le tyran qui gardait les femmes prisonnières, mais leur propre désir ou absence de désir de liberté, par exemple au troisième acte, les femmes à genoux au fond de la salle observent Barbe-Bleue :

Exemple 50

Acte III, p. 227, mes. 14 à 17



- **L'Ombre**

L'*Ombre* est l'un des motifs les plus variés au gré des situations et des émotions des personnages. Ces derniers réagissent principalement par rapport à l'angoisse de l'obscurité et de l'enfermement. Les variations du motif permettent alors de mesurer l'emprise ténébreuse d'une scène.

Initialement l'*Ombre* présente deux intervalles mélodiques de triton. C'est un des principaux éléments contribuant à son caractère inquiétant, auquel s'ajoutent, les accents, la nuance, l'instrumentation, la direction descendante de la phrase et le rythme qui semblent le précipiter au fond des ténèbres. C'est essentiellement en jouant sur l'intervalle de triton et sur le rythme que Dukas pourra moduler l'expression du motif.

Dukas précise dans son écrit datant de 1910 intitulé « *Ariane et Barbe-Bleue*. Moralité à la façon des contes de Perrault » que « Barbe-Bleue est vaincu, à la fin du premier acte – mais il l'ignore encore – par l'intervention d'Ariane qui éloigne les paysans alors qu'elle n'aurait qu'à les laisser faire selon sa logique à lui ». Pour rendre compte de la situation et du rapport ambigu entre les deux personnages à la fin de cet acte, le compositeur utilise le motif de manière « apaisée²⁷⁹ ». Alors que Barbe-Bleue va précipiter Ariane dans le souterrain, l'*Ombre* apparaît en fa# Majeur sans triton, *espressivo*, tempo lent, *pianissimo* aux hautbois et violons²⁸⁰ :

²⁷⁹ BOUKOBZA, Jean-François, « Commentaire littéraire et musical », *art. cit.*, p. 40.

²⁸⁰ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 181, mes. 3.

Exemple 51

Acte I, p. 84, mes. 1-2



Au deuxième acte, il apparaît transformé pour signifier la goutte d'eau qui tombe. Malgré sa tierce majeure inchangée du départ, le motif présente toutefois trois tritons à la voix supérieure, figurant parfaitement l'obscurité et la peur dans laquelle la goutte d'eau plongera à nouveau les femmes. Le sentiment d'angoisse est encore renforcé par une harmonisation en gamme par tons (ex. 20²⁸¹).

L'Ombre est vraiment un excellent exemple du travail sémantique effectué sur les motifs. Les intervalles permettent au compositeur d'alterner du sombre au doux. Lorsque la lumière éclate fortissimo à tout l'orchestre au milieu du deuxième acte, le motif circule à tous les instruments. Il sonne d'abord fortissimo aux trombones et tuba²⁸² (ex. 52), avec encore de nouveaux intervalles juxtaposés à la seconde variante de la *Lumière*, avant d'être repris piano aux violons et flûtes²⁸³ (ex. 53). Il est lui aussi musicalement éclairé par la lumière qu'a retrouvée Ariane :

Exemple 52

Acte II, p. 131, mes. 3



²⁸¹ Cf. *supra*, III^e partie : Ariane et Barbe-Bleue face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, *La variation descriptive*, p. 363.

²⁸² *Ibid.*, p. 305, mes. 2.

²⁸³ *Ibid.*, p. 308, mes. 1-2.

Exemple 53

Acte II, p. 131, mes. 8 et p. 132, mes. 2



Ici plus aucun triton, uniquement des consonances fortes : à l'oreille trois quarts et une quinte justes. Si l'on observe dans les deux exemples les mêmes rythmes et les mêmes types d'intervalles, ils ne sont pas enchaînés de la même façon. Au premier extrait : quarte juste ; quinte juste ; tierce augmentée et quarte juste. Au second : quarte juste ; quarte juste ; quarte juste et quinte juste. Le motif, même dans d'infimes détails, est toujours modifié.

Bien que la clarté illumine à présent la fin de l'acte, la lumière fait chanceler Ariane : « Je vais tomber dans vos ténèbres²⁸⁴ ». Dukas rappelle l'*Ombre* avec deux tritons dont un est entendu sous une quarte juste :

Exemple 54

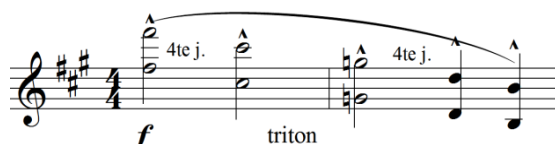
Acte II, p. 136, mes. 7-8



À la fin de l'œuvre, l'*Ombre* accompagne le départ d'Ariane et l'ambiance sombre. La situation n'est pas tragique, mais presque désolante. L'atmosphère en demi-teinte est traduite par un triton enserré par deux quarts justes :

Exemple 55

Acte III, p. 247, mes. 6-7



Le jeu sur les intervalles de l'*Ombre* rappelle le travail de Debussy sur le motif de *Pelléas* caractérisé par ses intervalles de quarts justes²⁸⁵. Il peut être modifié selon la situation,

²⁸⁴ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p 136.

comme lorsqu'Yniold espionne Pelléas et Mélisande à la scène 4 de l'acte III. À la question de Golaud « Elle est seule ? » : le motif est entendu avec une quarte augmentée²⁸⁶. Le triton intervient là aussi dramatiquement, en engendrant une atmosphère inquiétante.

- **La *Lumière***

Avec ce motif, comme nous l'avons vu précédemment, Dukas a choisi d'utiliser des variantes. Elles ne sont pas indépendantes du motif de la *Lumière* mais colorent le discours musical. Plus sémillantes et plus rapides, elles renforcent les sentiments d'exaltations, d'éblouissements. Ainsi ces deux variantes apparaissent principalement dans des tonalités majeures.

Toutefois, comme nous le verrons ensuite, la principale façon de varier la *Lumière* est rythmique. Mais pour ce thème Dukas use aussi de l'effet inquiétant du triton dans la scène d'affolement du troisième acte. Le triton apparaît clairement comme la conséquence directe de l'ombre qui vient ternir la lumière que l'on croyait retrouvée :

Exemple 56

Acte III, p.191, mes. 10-11



Le thème de la *Lumière* se fait rare durant cette scène, mais chaque apparition est obscurcie par le triton²⁸⁷.

- **Les *Filles d'Orlamonde***

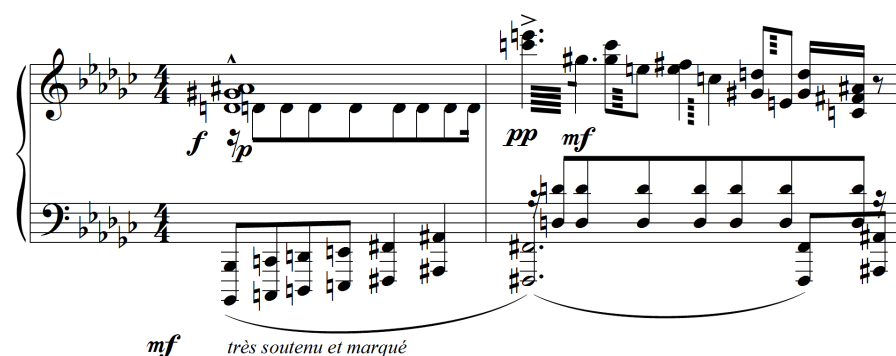
Situé entre l'*Ombre* et la *Lumière*, le motif s'éclaire différemment selon la situation physique ou morale des captives. Il est logiquement accolé à une harmonie de gamme par tons dans le sombre prélude de l'acte II :

²⁸⁵ DEBUSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 40, mes. 1 à 3.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 242, mes. 2-5.

²⁸⁷ Cf. *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 192, mes. 6-7 et p. 198, mes. 3-4.

Exemple 57
Acte II, p. 86, mes. 3



Aussi lorsqu'Ariane aperçoit une lueur dans l'obscurité, la seconde partie du thème « monte plus haut, toujours plus haut comme pour s'évader des ténèbres²⁸⁸ ». Elle tourne en boucle. Chaque reprise se fait une quarte juste vers le haut avant de retomber dans les profondeurs de l'ombre. La dernière note de la boucle – qui est aussi la première de la nouvelle – est un demi-ton au-dessus de ce qu'elle devrait être et crée la sensation d'un demi-ton. Ce passage traduit autant l'agitation des femmes que leur possible liberté grâce au mouvement ascendant :

Exemple 58
Acte II, p. 121, mes. 1-6

Le quatrième intervalle de chaque boucle est réduit au demi-ton au lieu du ton entier créant un aspect plus angoissé au motif. Enfin nous remarquons que les choix mélodico-harmoniques

²⁸⁸ SAINT-JEAN, J., « Revue musicale : Théâtre de l'Opéra-Comique », *La Nouvelle Revue*, XLV (1^{er} juin 1907), p. 424.

s'accompagnent d'une parfaite cohérence instrumentale : l'ascension du motif vers la lumière s'éclaire des timbres plus aigus sans atteindre encore la pleine clarté, pas de flûte ni de hautbois²⁸⁹.

Quelques pages plus loin, la lumière jaillit enfin. Ce n'est pas aux timbres lumineux que le motif se fait entendre, c'est au son triomphal de la trompette et du trombone solistes²⁹⁰. Le motif pourtant si plaintif vibre alors en Do Majeur, dès que les femmes sortent de l'ombre :

Exemple 59

Acte II, p. 136, mes. 9-10 et p. 137, mes. 1-2



Le thème revient chanté par les femmes en Si Majeur, tonalité de la liberté, sur une harmonie de septième de dominante où crépitent en trémolo la neuvième et la onzième aux flûtes, petite flûte, hautbois, cor anglais et clarinettes²⁹¹. Bien que peu modifié, le motif perd ici son caractère plaintif. Notons aussi l'intervention du thème de l'*Ombre* sans triton au sein de ces harmonies lumineuses :

Exemple 60

Acte II, p. 152, mes. 10 à p. 153, mes.3

Tout comme Wagner, chez qui Dukas admire « la fécondité des ressources [...] pour colorer ces motifs d'harmonies qui les font ressortir d'une manière nouvelle et appropriée aux exigences de la scène²⁹² », le travail harmonique de Dukas sur les motifs est incessant et

²⁸⁹ Cf. *infra* Tableau 10 : Instrumentation de l'ombre à la lumière, p. 420.

²⁹⁰ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 325, mes. 1-2 et p. 326, mes. 1-2.

²⁹¹ Cf. *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 367-371.

²⁹² DUKAS, Paul, « *Le Crépuscule des Dieux* », *La Revue Hebdomadaire* (août 1892), *art. cit.*, p. 82-83, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 43.

toujours en adéquation avec la scène ou l'état psychologique des personnages. Grâce à l'harmonie, le compositeur éclaire les tourments, les joies et le caractère des personnages autant que l'action présente ou à venir.

Dukas utilise des ressources très larges de l'harmonie, mais *Ariane et Barbe-Bleue* franchit peu les limites de la tonalité, car dans l'œuvre comme dans ses opinions, le compositeur reste très attaché aux principes harmoniques. Dès 1895, il s'inquiète à plusieurs reprises d'une époque « où, pour un rien, on se livre à tant de puérils dévergondages d'harmonie et d'instrumentation²⁹³ ». Ainsi que de certaines directions du langage musical « qu'à accuser davantage on pousserait jusqu'à la franche difformité²⁹⁴ ». C'est même un point qui semble beaucoup le préoccuper dans les années 1920. Il n'apprécie pas « la cruauté harmonique²⁹⁵ » de la musique de Roussel et parle « des harmonies chirurgicales qui trépanent les têtes les plus dures²⁹⁶ », quand il répond à une enquête sur la musique française en 1923. Quelques années plus tard, il prône un retour aux règles fondamentales :

On reviendra vers la musicalité, vers la clarté, vers l'harmonie ; trop de forces sont actuellement égarées ou restent sans emploi. Notre musique se meurt d'artério-sclérose ; il faut la débarrasser de tout ce qui l'épaissit et la trouble²⁹⁷.

Il y a pourtant des dissonances dans *Ariane et Barbe-Bleue*. Mais elles s'emploient toujours à des fins expressives et dramatiques, comme tous ses choix harmoniques. Dukas est convaincu de la force et de l'expressivité de l'harmonie :

L'harmonie ne doit être qu'une mélodie multipliée, [...] chaque voix doit avoir son caractère individuel et [...] c'est restreindre singulièrement les moyens matériels dont le musicien dispose que de réduire leur ensemble au rôle de support perpétuel d'une mélodie prédominante²⁹⁸.

L'écriture thématique et harmonique sont les piliers de la musique dramatique, mais sont également soutenue par l'orchestre comme le démontrait l'exemple 58.

²⁹³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Guernica* de Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, art. cit., p. 233.

²⁹⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [À propos de musique ancienne : Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais] », art. cit., p. 305.

²⁹⁵ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (13 avril 1929), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

²⁹⁶ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Les tendances de la musique contemporaine », art. cit., p. 670.

²⁹⁷ DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] Où en est la musique française ? », art. cit.

²⁹⁸ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [À propos de musique ancienne : Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais] », art. cit., p. 305-306.

2.4. Une orchestration symbolique et sémantique

Ariane et Barbe-Bleue est orchestrée durant l'année 1906. Retardée par la composition de la *Villanelle* pour cor, Dukas s'en explique à son éditeur :

Pour l'instant s'en est assez que cette histoire de cor ait suspendu l'achèvement de la fin du premier acte d'*Ariane*. Je vais m'y remettre dès aujourd'hui pour tâcher de vous en remettre au moins une bribe Vendredi si vous venez²⁹⁹.

Jacques Durand lui demande tout de même d'avancer son travail et le compositeur lui répond :

On a dû vous remettre hier les corrections d'*Ariane* jusqu'à p. 100. Le reste sera pour Vendredi. Vous voyez qu'il était inutile de me rappeler que j'avais à faire ce travail !

De même pour le second acte qui va rouler à 3000 à la seconde³⁰⁰.

Au même moment il doit répondre aux inquiétudes d'Albert Carré :

Soyez assuré que je ne perds pas un instant, en dehors des occupations nécessaires, et que je sais mieux que personne combien il est urgent que j'achève au plus tôt l'instrumentation d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Non seulement on grave la partition d'orchestre acte par acte mais je donne à Durand au fur et à mesure tout ce qui est définitif. De la sorte comme vous le dites, la tâche de l'éditeur est simplifiée et nous pourrions être prêts au moment voulu³⁰¹.

Le 28 juillet, il écrit à Poujaud : « il faut en finir avec cet orchestre³⁰² ». Les nombreuses retouches des manuscrits d'orchestre témoignent d'un travail long et minutieux³⁰³.

Dès la création d'*Ariane et Barbe-Bleue*, le livret, l'écriture des voix, les motifs ou le travail harmonique ont été soumis à controverses, critiqués ou appréciés, mais un élément a toujours suscité l'enthousiasme : l'orchestration. Parfois considéré comme le personnage principal³⁰⁴, l'orchestre retient l'attention des critiques :

Le drame, ou le conte musical de M. Dukas est avant tout et plus que tout symphonique. Il l'est par la prédominance de l'orchestre : soit par la plénitude ou la puissance, soit par la délicatesse ou la discrétion de cet orchestre tout entier. Et la beauté de l'orchestre ou

²⁹⁹ DUKAS, Paul, lettre à Jacques Durand (1906), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 52.

³⁰⁰ DUKAS, Paul, lettre à Jacques Durand (1906), *Correspondance de Paul Dukas, op. cit.*, p. 53.

³⁰¹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Albert Carré (18 avril 1906), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection.

³⁰² DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (28 juillet 1906), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

³⁰³ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Manuscrits autographes d'orchestre], (1907), B.n.F., Musique, Ms 1030, Ms 1031, Ms 1032.

³⁰⁴ LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps*, (25 juin 1907), *art. cit.*, p. 3.

de l'orchestration résulte moins ici d'une virtuosité pour ainsi dire extérieure, que d'une vertu profonde et comme essentielle³⁰⁵.

Cette « essence véritablement symphonique³⁰⁶ » paraît rapprocher *Ariane et Barbe-Bleue* de *Fervaal* qu'il admire et avec lequel il partage aussi l'écriture par groupes de l'orchestre :

Dans le flot d'améthystes qui ouvre la scène des pierreries les bois trillent, les cordes font des gammes en trémolo, les cuivres, procédant par mouvement semblable, lancent joyeusement le thème de « la Lumière ». Et tout cela est toujours admirablement disposé, d'un contrepoint impeccable. À l'instar de Wagner, Dukas double parfois les bois par les cordes et vice-versa. L'orchestre en timbres soli de *Pelléas* semble lui être étranger. Il recherche avant tout la richesse du coloris, la clarté de l'ensemble. Peu de tenues, aux cuivres surtout ! Les trombones procèdent par détachées secs ou enflés. Souvent la petite flûte vient diamanter les tutti en quelques traits rapides. Dukas sait faire rire ses bois, rougeoier ses cuivres, haleter son quatuor³⁰⁷.

L'orchestre d'*Ariane et Barbe-Bleue* offre en effet un éventail de timbres très varié. Proche de ceux de *Tristan et Iseult*, *Parsifal* et *Pelléas et Mélisande*, il est moins dense que celui de *Fervaal*.

³⁰⁵ BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *art. cit.*, p. 698.

³⁰⁶ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), *art. cit.*, p. 367, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 5.7.2. *Fervaal* de Vincent d'Indy, p. 180.

³⁰⁷ MESSIAEN, Olivier, *art. cit.*, p. 405-406.

C'est avec l'instrumentation de *Pelléas et Mélisande* qu'*Ariane et Barbe-Bleue* a le plus de points communs. Pourtant l'orchestre de Dukas est très éloigné de « la transparence orchestrale³⁰⁸ » de Debussy. Dans *Ariane et Barbe-Bleue* les bois, trois flûtes dont une petite, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes et trois bassons sont soutenus dans le registre grave, à la différence de *Pelléas et Mélisande*, mais comme dans *Parsifal* par la clarinette basse et le contrebasson. Les cuivres sont semblables à *Pelléas* avec quatre cors, trois trompettes, trois trombones et un tuba. C'est avec les percussions que l'orchestre de Dukas produit ses couleurs les plus originales grâce aux timbales chromatiques, la grosse caisse, les cymbales, le triangle, le tambour de basque, la caisse roulante, le tambourin, le jeu de timbres, le célesta, les cloches et le tam-tam. Enfin les cordes sont constituées du quintette à cordes et de deux harpes.

Grand admirateur du travail orchestral de Strauss, Dukas écrit en 1899, à propos de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss :

L'instrumentation de l'œuvre, par contre, est d'une richesse, d'une puissance et, par instants, d'une nouveauté dont l'impression n'entre pas pour peu de chose dans l'effet produit. C'est dans cette partie de son art que M. Richard Strauss me paraît doué de plus de faculté créatrice³⁰⁹.

En 1908, Dukas confiera d'ailleurs son enthousiasme à Robert Brussel sur *Salomé* : « *Salomé* superbe hier soir. Orchestre épatant [...] ³¹⁰ ».

Mais l'orchestration dans l'opéra n'est pas un élément sur lequel Dukas s'est beaucoup exprimé, car bien qu'essentielle, elle fait partie d'un tout : la symphonie. Pour le compositeur, la symphonie doit investir le drame lyrique, selon l'évolution qu'a connu le genre depuis Beethoven jusqu'à Wagner. Ainsi l'orchestration s'y intègre au même titre que les motifs de rappels, l'harmonie, le rythme, les nuances et la mélodie. Elle demeure au service de l'expression dramatique. Tout effet doit y être soumis comme dans les œuvres de Gluck³¹¹, Beethoven³¹², Weber³¹³ et surtout Wagner :

³⁰⁸ GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy la musique à vif*, Paris : Minerve, 2002, p. 106.

³⁰⁹ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Zarathoustra* de Richard Strauss] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 janvier 1899), n° 4, p. 36.

³¹⁰ DUKAS, Paul, l.a.s. à Robert Brussel (13 décembre 1908), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (57).

³¹¹ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 1.1. Gluck, la Naissance du drame, p. 26-29.

³¹² Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 1.3. Beethoven, un musicien dramatique, p. 33-36.

³¹³ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 1.4. L'opéra romantique de Weber, p. 36.

Grand dramaturge avant tout, Wagner était préoccupé de faire mouvoir ses personnages dans une atmosphère musicale directement émanée du sujet choisi. On retrouve cette préoccupation aussi bien dans son harmonie, dans sa mélodie, dans son écriture même et dans son instrumentation [...] ³¹⁴.

C'est selon cette même opinion qu'il critique sévèrement les effets d'orchestre jugés factices de Rossini ³¹⁵, l'instrumentation « lâchée et bruyante ³¹⁶ » de *Thaïs* de Massenet et « le remplissage bruyant dans l'orchestre ³¹⁷ » de *La Tosca* de Puccini.

Dukas recherche l'adéquation parfaite entre l'orchestration et le drame. Ainsi que l'écrit Catherine Lorent, l'orchestre d'*Ariane et Barbe-Bleue* « illustre le texte, décrit des paysages, ajoute aux dialogues un commentaire subtil [...], il est plus encore qu'Ariane le personnage principal du drame. C'est lui qui cimente si fortement l'ensemble, qui donne couleurs, dynamisme, vie à l'ouvrage [...] ³¹⁸ ». L'importance de la symphonie et de l'orchestre est presque systématiquement relevée par les critiques en 1907 qui s'accordent à dire que l'orchestre est le protagoniste de l'action ³¹⁹. Nous pourrions même préciser des actions, à savoir de l'action scénique et de l'action symbolique. À l'image des grands maîtres qu'il admire, et comme Dukas l'écrit à propos de *Fidelio*, dans *Ariane et Barbe-Bleue* « c'est dans l'orchestre que se joue ce drame véritable, ce drame *musical* [...] ³²⁰ ».

Les instruments de l'ombre à la lumière

Ainsi que Dukas l'admire dans *Samson et Dalila* (il écrit « la richesse de l'orchestration que M. Saint-Saëns met au service de ses idées ³²¹ »), l'orchestration d'*Ariane et Barbe-Bleue*, comme tous les éléments constitutifs du drame converge vers l'Idée de

³¹⁴ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hänsel et Gretel* d'Engelbert Humperdinck] », *La Revue Hebdomadaire* (Juillet 1900), p. 133.

³¹⁵ Cf. *infra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 4.4. L'opéra et l'opéra-comique au XIX^e siècle, p. 72-73 ; DUKAS, Paul, « Musique et comédie », *art. cit.*, p. 201.

³¹⁶ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Thaïs* de Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 311, cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Le cas de Jules Massenet*, Un compositeur en quête de succès, p. 121.

³¹⁷ DUKAS, Paul, « *La Tosca* de Puccini », *art. cit.*, p. 592, cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.6. Le vérisme, *Une musique de théâtre*, p. 172.

³¹⁸ LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 203.

³¹⁹ Cf. LITTE, *art. cit.*, p. 670 ; BELLAIGUE, Camille, « Revue Musicale », *art. cit.*, p. 698.

³²⁰ DUKAS, Paul, « *Fidelio* – Les Concerts », *La Revue Hebdomadaire*, *art. cit.*, p. 431, cf. *supra* I^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 1.3. Beethoven, un musicien dramatique, *Fidelio*, p. 33.

³²¹ DUKAS, Paul, « *Samson et Dalila* », *art. cit.*, p. 76, Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 3. Entre tradition et modernité, *Camille Saint Saëns*, Question de forme : opéra à numéros et leitmotifs, p. 128.

liberté que révèle la symbolique de l'ombre et de la lumière. Pour le mettre en évidence, nous avons choisi de reporter tous les instruments acte par acte dans le tableau 9.

Tableau 9 : synopsis des instruments acte par acte

Acte I									
Flûtes Hautbois Cor Anglais Clarinette Clarinette basse Bassons Contrebasson Cors Trompettes Trombones Tuba Timbales Grosse caisse Cymbales Triangle Tambour de basq. Caisse roulante Tambourin Harpes Célésta Jeu de timbre Tam-tam Violons Alto violoncelle contrebasse	----- -----								

- : l'instrument joue sur un système

La pagination des épisodes se réfère à la partition d'orchestre : DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], op. cit.

Acte II									
Flûtes	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Hautbois	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Cor Anglais	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Clarinette	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Clarin. basse	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Bassons	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Contrebasson	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Cors	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Trompettes	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Trombones	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Tuba	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Timbales	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Grosse caisse	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Cymbales	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Triangle	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Tamb. de basq.	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Caisse roulante	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Tambourin	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Cloches	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Harpes	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Célésta	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Jeu de timbre	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Tam-tam	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Violons	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Alto	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
violoncelle	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
contrebasse	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
	Prélude p. 187	Ariane cherche les femmes p. 197	Ariane trouve les captives leur annonce leur liberté prochaine p. 203-230	Présentation des femmes p. 230-252	Hymne à la nature p. 253-273	La lampe s'éteint - Recherche de la lumière p. 274-293	Découverte de la lumière p. 294-327	Découverte de la liberté p. 328-371	Fin 372-377

Acte III						
Flûtes						
Hautbois						
Cor Anglais						
Clarinette						
Clarin. basse						
Bassons						
Contrebasson						
Cors						
Trompettes						
Trombones						
Tuba						
Timbales						
Grosse caisse						
Cymbales						
Triangle						
Tamb. de b.						
Caisse roulante						
Tambourin						
Harpes						
Célésta						
Jeu de timbre						
Tam-tam						
Violons						
Alto						
violoncelle						
contrebasse						
Prélude p. 378-389	Le château est fermé elles ne peuvent pas fuir p. 390-405	Parure des femmes p. 406-445	La Nourrice prévient les femmes : Barbe-Bleue est de retour p. 446-465	Les femmes observent la lutte de Barbe-Bleue contre les paysans p. 466-500	La foule veut entrer dans le château, Ariane va ouvrir p. 501-517	Les paysans ramènent Barbe-Bleue au château p. 518-526
					Les femmes s'empressent autour de Barbe-Bleue p. 527-549	Ariane demande aux femmes si elles veulent la suivre p. 550-572

Pour chaque tableau, un tiret correspond à un système soit entre trois à cinq mesures de la partition. Que l'instrument joue un temps ou cinq mesures complètes, il apparaît par un tiret. Ce relevé ne peut donc rendre compte de la densité orchestrale réelle, ni de la durée exacte des épisodes. En revanche, il témoigne des choix de timbre selon les situations, de la diversité et de la richesse des couleurs de certaines scènes.

Nous remarquons que la diversité des timbres n'exprime pas une idée précise. Dukas utilise autant la richesse instrumentale pour la scène des pierreries que pour la lutte opposant Barbe-Bleue aux paysans. Cette abondance de couleurs semble en revanche liée à l'émotion et l'agitation de la scène : plus l'émotion est forte, plus les couleurs orchestrales sont variées. C'est le cas dans les préludes et postludes de chaque acte en tant que véritables pages symphoniques synthétisant ou préfigurant l'action morale. La diversité instrumentale accompagne l'exaltation proche de la révolte des paysans au début de l'acte I ; la magie de la scène des pierreries et l'enivrement de la Nourrice puis d'Ariane pour les diamants ; la terreur des captives lorsque la lampe s'éteint et qu'Ariane recherche de la lumière à l'acte II ou encore les femmes observant Barbe-Bleue face aux paysans au troisième acte.

À l'opposé, l'instrumentation est allégée pour deux raisons : pour la clarté du chant, et pour exprimer le mystère. Lors des passages récitatifs, le spectateur doit entendre les phrases clefs qui sont prononcées pour comprendre le déroulement du drame, comme lors du premier échange entre Ariane et la Nourrice, lorsqu'Ariane chante « Elles ne sont pas mortes³²² » et « l'heure où l'on peut agir est rare et fugitive³²³ ». C'est la raison de sa venue, elle doit être parfaitement entendue. La présentation des femmes au deuxième acte³²⁴ est aussi un moment important, pour comprendre leur terreur. Ou encore, au début du troisième acte, la discussion des femmes explique pourquoi elles sont toujours enfermées³²⁵.

Lors des moments de grandes tensions chantées, Dukas emploie un orchestre réduit parfois même jusqu'au silence comme le fit Debussy dans *Pelléas et Mélisande*³²⁶. Lorsqu'Ariane décide d'ouvrir seule la septième porte³²⁷. Puis lorsqu'elle fait face aux paysans, « Que voulez-vous ? Il ne m'a fait aucun mal³²⁸ ».

Le tableau 9 révèle également l'apparition très codifiée de certains instruments, la plus évidente est celle de la harpe. Dukas l'utilise de deux façons : symbolique et descriptive. C'est

³²² *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 45, mes. 3-4.

³²³ *Ibid.*, p. 96, mes. 1-5.

³²⁴ *Ibid.*, p. 224-255.

³²⁵ *Ibid.*, p. 397-405.

³²⁶ Par exemple lorsque Golaud découvre que Mélisande n'a plus sa bague, DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p.120-122.

³²⁷ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 151, mes. 5-7.

³²⁸ *Ibid.*, p. 181, mes. 1-2.

l'instrument symbole de lumière et de liberté par excellence dans l'opéra. Elle accompagne la scène des pierreries, les hymnes à la nature, à la lumière et à la liberté du deuxième acte, la parure des femmes et enfin l'évocation de la liberté et du printemps d'Ariane lors de son départ. Le timbre de la harpe est très particulier dans l'orchestre. L'associer à la lumière correspond assez à ce que décrit Berlioz de la magie et du mystère³²⁹ de l'instrument ou encore aux observations de Lavignac dans *La Musique et les Musiciens* à savoir qu'elle produit « des effets tantôt séraphiques, tantôt pompeux, toujours empreints de la plus grande suavité³³⁰ ». La harpe n'est toutefois pas le seul instrument strictement lumineux. Le célesta, le jeu de timbre, le triangle sont eux aussi dévolus au même symbole. La harpe est d'autre part l'instrument de la description de la chevelure. C'est elle qui en interprète le motif descriptif (ex. 34)³³¹.

Les interventions de la harpe sont entièrement soumises à ces deux cas précis. Elle est systématiquement absente des épisodes ténébreux. Elle se tait par exemple lors des « terribles » rubis de la scène des pierreries. Selon ce même concept, toute apparition en, dehors des scènes lumineuses est toujours justifiée. La harpe souligne un mot ou un geste liés à la lumière ou à la chevelure : au premier acte, lorsqu'Ariane face à Barbe-Bleue « tressaille, se retourne, sort de la voûte, et, étincelante de diamants, s'avance vers Barbe-Bleue³³² ». À l'acte II, elle soutient les paroles d'Ariane « ces cheveux qui vous inondent ! Vous devez être belles !... Mes bras séparent des flots tièdes et mes mains sont perdues dans des boucles rebelles³³³ ». Harpes, triangle, célesta et jeu de timbre sont les seuls instruments pleinement associés au symbole et à la description.

Les cuivres, quant à eux, épousent des idées très diverses comme la colère des paysans ou la menace qui pèse sur les femmes. Ils accentuent les ténèbres et font triompher la lumière et la liberté. À la fin de l'acte II par exemple, trompettes et trombones font retentir le motif d'Ariane qui vient d'apporter la lumière³³⁴.

La peur et la pitié des femmes sont davantage exprimées par les bois, au début de l'acte II et lors du retour de Barbe-Bleue dans le château.

³²⁹ BERLIOZ, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris : Henri Lemoine et Cie, 1844, p. 80-81 ; BERLIOZ, Hector, *De L'instrumentation*, éd. par J.-M. Fauquet, Pantin : Le Castor Astral, 1994, p. 27.

³³⁰ LAVIGNAC, Albert, *La Musique et les Musiciens*, op.cit., p. 167.

³³¹ Cf. *supra*, III^e partie : Ariane et Barbe-Bleue face aux théories, 2.2. Les motifs de rappels, *Les motifs caractéristiques*, p. 374.

³³² Ariane et Barbe-Bleue, [Partition d'orchestre], op. cit., p. 166, mes. 3-4.

³³³ Ibid., p. 217-220.

³³⁴ Ibid., p. 373, mes. 4-5.

Les cordes seules accompagnent les passages intimes et tendres³³⁵. Entendues à plusieurs reprises lors de la rencontre des femmes au deuxième acte³³⁶, elles soutiennent les paroles d'Ariane presque maternelles « Vos lèvres sont fraîches et vos joues semblables à celles des enfants³³⁷ » ou encore « Je suis comme une mère qui tâtonne et mes enfants attendent la lumière³³⁸ ».

Pour peindre à l'orchestre l'ombre et la lumière Dukas n'utilise pas que les timbres, mais aussi les registres, les motifs et la densité. En prenant l'exemple du deuxième acte qui commence dans l'obscurité du souterrain et se clôt dans la lumière, nous remarquons plusieurs procédés. Pour marquer l'obscurité au début Dukas insiste sur les graves en divisant les contrebasses³³⁹. Puis l'instrumentation et les registres de deux motifs emblématiques de l'enfermement, les *Portes* et le *Souterrain*, sont significatifs. Les *Portes* sont interprétées par les bois et surtout les cuivres au début de l'acte. Mais peu à peu son effectif se réduit jusqu'à ce que les cuivres n'y soient plus associés dès que la lumière a chassé les ténèbres. Le motif perd alors son aspect menaçant. La couleur du *Souterrain* se modifie elle aussi, les violons et altos sont remplacés par les bois, flûtes, hautbois et clarinettes. Il est davantage marqué par une évolution du grave vers l'aigu. Voici la première apparition du motif :

Exemple 61

Le Souterrain

Acte II, p. 191, mes. 1-4³⁴⁰ :



Puis lorsqu'Ariane explique aux femmes qu'« il faut savoir » ce que cache la pâle lueur des profondeurs, le motif s'agite aux bois dans un registre beaucoup plus aigu :

³³⁵ Cf. LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 207.

³³⁶ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 198, 203, 230.

³³⁷ *Ibid.*, p. 211, mes. 6-8.

³³⁸ *Ibid.*, p. 225, mes. 3-5.

³³⁹ *Ibid.*, p. 187-197.

³⁴⁰ Les exemples musicaux 61 à 65 sont issus d'*Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*

Exemple 62

Le Souterrain

Acte II, p. 280, mes 1-2 :

Flûte

Hautbois

Clarinette en La

Fl.

Hb.

Cl. [La]

Le changement de tessiture jette un nouvel éclairage sur le motif. Il est à la fois inquiétant et semble prêt à l'implosion sous l'imminence de la lumière.

Les choix orchestraux du compositeur permettent d'établir un tableau des instruments de l'ombre à la lumière :

Tableau 10 : Instrumentation de l'ombre à la lumière

Symboles		Instruments
Exclusivement lumineux		Harpes Jeu De Timbres Célesta Triangle
Lumineux		Flûtes Violons Hautbois, Cloches Tambour De Basque Tambourin
Intermédiaires		Cor Anglais Alto Trompettes Cors Timbales Chromatiques Cymbales Clarinettes
Ténébreux		Violoncelles Bassons Trombones Tuba. Contrebasses Clarinette Basse Contrebasson Tam-Tam Grosse Caisse Caisse Roulante

L'utilisation des couleurs instrumentales est très logique, mais parfaitement respectée. Au deuxième acte, l'avancée vers la lumière est aussi accompagnée d'un effectif orchestral de plus en plus dense. Une amplification progressive, où Dukas combine peu à peu les instruments³⁴¹. De manière autant symbolique que descriptive, l'orchestration accompagne le retour de la lumière, du printemps et de la nature. Les premiers et seconds violons sont chacun divisés en deux³⁴², combinés à d'autres procédés d'écritures où brillent les instruments les plus lumineux : trémolos des flûtes, violons et harpes, mélismes aux bois et aux cordes, l'éclat des percussions notamment du triangle, jeu de timbre et célesta.

L'effectif orchestral varie selon les nécessités du chant, mais surtout selon la description et la symbolique auxquelles participe pleinement l'instrumentation des motifs de rappel.

Colorer les motifs de rappel

Les motifs de rappels d'*Ariane et Barbe-Bleue* sont élaborés pour revêtir des significations très complexes et parfois floues ou fluctuantes, grâce à de multiples procédés harmoniques ou instrumentaux. Dukas affecte délicatement leur sens et ce, afin d'exprimer au plus près toutes les nuances de caractère et d'émotions des personnages. Cette souplesse musicale et symbolique des motifs rappelle les mots du compositeur écrit à propos de *Siegfried* de Wagner en 1902 :

La manière dont ces idées mères sont enchaînées et superposées, l'orchestration sans pareille qui les colore des nuances les plus délicates ou les fait vibrer des tons les plus éclatants, l'incroyable aisance avec laquelle le discours musical qu'elles composent pénètre le sens profond de chaque partie du poème, sont en somme ce que la partition de *Siegfried* nous offre de plus merveilleux³⁴³.

Dukas semble poursuivre le même but. L'instrumentation d'un motif lui permet de nuancer une idée ou une sensation, d'éclairer délicatement l'action symbolique ou d'anticiper musicalement l'action scénique. Si certains instruments sont investis d'une symbolique très précise comme la harpe, les motifs de rappels n'ont, quant à eux, aucune rigidité (à une

³⁴¹ Cf. LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 210.

³⁴² *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 342-349.

³⁴³ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Siegfried* de Richard Wagner] », *Gazette des Beaux-Arts*, *art. cit.*, p. 166, cf. *supra* 1^{ère} partie : Dukas critique du théâtre lyrique, 2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif, p. 44.

exception nous le verrons) dans l'instrumentation. L'orchestration participe parfois au même titre que le rythme et la tonalité à transfigurer les motifs et leur signification.

Le motif de la *Lumière* sonne aux cuivres ou aux sonorités ténébreuses au début de l'œuvre, car la lumière est encore loin :

Exemple 63

Acte I, p. 6, mes. 2

The musical score for Example 63 consists of four staves, each representing a different brass instrument: Trompette en Ut 1, Trompette en Ut 2, Trombone 1, and Trombone 2. All staves are in 4/4 time and key of D major. The music is marked 'p marc.' (piano, marcato). The Trombone 1 and 2 staves have a double bar line at the end of the first measure.

Mais dès qu'Ariane entre dans la salle des pierreries³⁴⁴, il sera ensuite la plupart du temps entendu dans des timbres lumineux et parmi les plus aigus (violon, hautbois, flûtes voir petite flûte). Il réapparaît toutefois aux cuivres dans le prélude du troisième acte, pianissimo, très solennel :

³⁴⁴ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 48.

Exemple 64

Prélude de l'acte III, p. 381, mes.2-4 à p. 382, mes. 1

Cette variation du motif de la *Lumière* n'apparaît que deux fois, ses valeurs longues jouées aux cors seuls livrent une triste noblesse empreinte de gravité. Entendu dans le prélude du troisième acte juxtaposé à la *Tranquillité résolue* d'Ariane dont c'est la première apparition, il annonce la victoire sévère et trouble de la liberté.

L'ambiguïté ou la dualité sémantique des motifs sont efficacement nuancées par l'instrumentation. Celle des *Portes* que nous avons évoquées précédemment est modifiée selon l'emploi et la signification³⁴⁵. L'instrumentation est à la fois symbolique et psychologique. Symbolique parce qu'elle suit l'évolution de l'ombre à la lumière, du grave à l'aigu. Mais surtout psychologique par le choix de ses timbres en fonction de l'action morale. À l'acte I, il est interprété par les cuivres et les bois graves, peu à peu rejoint par le hautbois. Puis lorsque les femmes sont libres à la fin du deuxième acte, le motif n'a plus aucun sens sur l'action physique : plus de porte ni d'enfermement. Pourtant il continue à exister musicalement par le souvenir de la peur qu'il inspire. Il n'est donc plus insistant, ce qui correspond à la disparition des cuivres. Au troisième acte, il est entendu au seul timbre des violons. Il dénonce insidieusement l'emprisonnement psychologique des épouses. Mais c'est lors du départ d'Ariane qu'il s'expose le plus magistralement, au sens propre comme au

³⁴⁵ Cf. *supra*, III^e partie : Ariane et Barbe-Bleue face aux théories, 2.4. Une orchestration symbolique et sémantique, *Les instruments de l'ombre à la lumière*, p. 318.

figuré. Les portes se referment sur Barbe-Bleue et les femmes, aux violons, trompettes, trombones, bassons, clarinettes, cor anglais et hautbois.

Le motif des *Filles d'Orlamonde* qui représente des personnages oscillant entre ombre et lumière est efficacement nuancé par l'instrumentation. Il est, par exemple, chanté joyeusement par les femmes qui semblent prêter à la liberté, après avoir conquis la lumière à la fin de l'acte II³⁴⁶. Pourtant dès le prélude du troisième acte, il se fait entendre gravement à la clarinette basse solo³⁴⁷. Ce contraste saisissant dénonce l'ambiguïté des femmes face à leur sentiment et leur besoin de liberté.

L'instrumentation psychologique des motifs se traduit également par l'utilisation d'instruments solistes. La *Tranquillité résolue* aux clarinette et flûte solo, accompagne au troisième acte les incitations d'Ariane auprès des femmes, louant la nature et la liberté : « Vois la porte est ouverte et la campagne est bleue³⁴⁸. La *Pitié* est entendue au hautbois puis au cor anglais sous les mots « Ne tremblez pas³⁴⁹ » et au hautbois « Pourquoi dis-tu la pauvre³⁵⁰ ». L'*Admiration* et la *Joie* chantent aux hautbois, clarinette et flûte solo lorsque les femmes se préparent au troisième acte³⁵¹ et commentent des phrases comme celle d'Ariane adressée à Ygraine « Où caches-tu tes bras divins³⁵² ». Lorsque Barbe-Bleue reprend ses esprits, le thème de l'*Ombre* qui lui est attaché sonne au violon solo sous le chant de Séllysette « Il a ouvert les yeux³⁵³ ». Le timbre solo pianissimo du motif sans triton empreint de tendresse ce motif menaçant. Plus généralement, les timbres soli expriment l'isolement de chacun des personnages lorsque les femmes se retrouvent autour de Barbe-Bleue blessé jusqu'à la fin³⁵⁴.

Avec le motif de la *Pitié*, Dukas utilise l'effectif : plus les femmes sont pitoyables, plus l'effectif est fourni. Alors que l'acte II vient de se terminer sur leur liberté, que le motif s'est raréfié, il éclate *forte* au tutti dans le prélude de l'acte III, annonçant le retournement de situation à venir.

³⁴⁶ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 367-371.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 378, mes. 3-5.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 556, mes. 3-4.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 224, mes. 4-6.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 247, mes. 6 à p. 248, mes. 2.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 414-415 ; p. 426 ; p. 439-440.

³⁵² *Ibid.*, p. 414, mes. 3-4 et 6-7.

³⁵³ *Ibid.*, p. 531, mes. 3-4.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 528-572.

Le motif du *Château* à l'image de ce qu'il incarne est mélodiquement et rythmiquement invariable. Son orchestration n'est pas aussi rigide, mais reste fortement marquée par les violons (à une exception près³⁵⁵). Il est plus ou moins étoffé selon l'évocation par les bois aigus (hautbois, flûtes, cor anglais et parfois clarinettes). Mais c'est à l'ouverture qu'il est le plus dense aux violons, alto, violoncelles et bois (hautbois, flûtes, cor anglais et parfois clarinettes), et installe majestueusement l'atmosphère.

Une orchestration descriptive

L'orchestration d'*Ariane et Barbe-Bleue* représente aussi un magnifique commentaire de l'action scénique. La scène des pierreries est un chef d'œuvre d'orchestration, une « magnifique symphonie descriptive³⁵⁶ » remarquée par la critique :

Quelle admirable page a écrite là le musicien ! Quel magique éclat, quelle variété, que d'inventions dans ce fantasmagorique éparpillement d'émeraudes, de saphirs, de perles, de rubis ! D'autre part, comme se devine, à travers leur pure lumière, lorsque à leur tour apparaissent les diamants, l'une des idées qui dominant l'œuvre, et comme la musique exprime bien ici « la passion de la clarté »³⁵⁷ !

Dukas décrit l'ouverture de chaque porte, chaque avalanche de pierres. Dès l'ouverture de la première porte, l'orchestre fait entendre une envolée des harpes accompagnée du triangle, des cordes divisées puis le tutti, les bois, les cuivres et les percussions fortissimo sur des sextolets de doubles croches aux cordes divisées³⁵⁸. Chaque variation du thème de la *Lumière* est jouée par différents instruments. Des trilles semblent faire miroiter les améthystes. Les glissandi des harpes et célesta dessinent la cascade de perle et l'orchestre entier célèbre avec Ariane les diamants.

Au deuxième acte, l'orchestre décrit la nature retrouvée par les femmes. Les flûtes imitent les oiseaux sur les trémolos incessants des violons sous les mots « Qui est-ce qui chante ainsi ? – Mais ce sont les oiseaux » :

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 450, mes. 1-4.

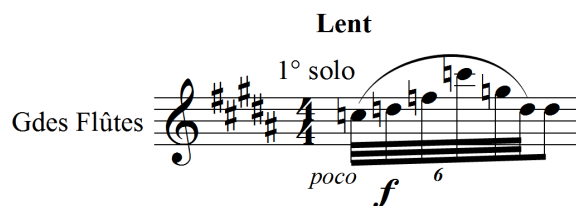
³⁵⁶ BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *art. cit.*, p. 698.

³⁵⁷ FAURÉ, Gabriel, « Dukas. *Ariane et Barbe-Bleue* » (11 mai 1907) *Opinions Musicales*, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁵⁸ DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 69-71.

Exemple 65

Acte II, p. 346, mes. 1



La lutte des paysans au troisième acte est remarquablement racontée par l'orchestre :

La progression du combat, la fureur croissante de la foule y sont dépeintes avec une fougue dramatique ; une rafale de rébellion anarchique y soulève tout l'orchestre dans un mouvement ardent de *finale* de symphonie³⁵⁹.

Ce que Catherine Lorent rapporte avec exactitude :

Tout cet épisode est traité avec une grande puissance dramatique. L'orchestre décrit et commente avec une étonnante précision la ruée des paysans contre leur seigneur. Une extraordinaire et tumultueuse symphonie envahit tout, les gammes par tons se déchainent aux bassons, clarinette basse et cordes graves, les trompettes s'excitent avec violence, le tuba prend part à la bataille, les bois aigus font retentir un fragment du « thème des paysans », les violons vocifèrent en batteries serrées. Les ostinatos rythmiques, souvent sur des notes répétées, abondent. Plus loin, les cordes aigues se taisent, laissant la place aux bois très fiévreux. Un immense tutti (accords de tous les cuivres, intervention de la grosse caisse et de la timbale, gammes par tons aux bois et cordes graves, violons en batteries) auquel se joint les chœurs sur un accord dissonant, commente la réflexion terrifiée des femmes : « Mais ils vont le tuer³⁶⁰ »³⁶¹

Dans l'orchestration d'*Ariane et Barbe-Bleue*, rien n'est laissé au hasard. Tout instrument et association de timbres sont nécessités par les besoins du drame, dans un but descriptif, symbolique ou psychologique. L'instrumentation rejoint ainsi le travail thématique et harmonique.

³⁵⁹ SERVIÈRES, Georges, *art. cit.*, p. 629.

³⁶⁰ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], *op. cit.*, p. 475.

³⁶¹ LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 210.

Conclusion : l'unité dramatique et expressive

Dukas conçoit la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* comme la traduction musicale du drame latent et symbolique. Tous les éléments musicaux convergent en ce sens, les motifs, l'harmonie et l'orchestration sont au service de l'action intérieure selon l'exemple de Wagner :

L'orchestre enveloppe la scène d'une atmosphère musicale si pure, il sort de ses profondeurs un flot si abondant de mélodies charmantes et graves, d'harmonies puissantes et délicieuses, la musique se transforme si aisément en action vivante qu'il semble vraiment que nous soyons transportés par magie dans quelque merveilleuse contrée où les hommes parleraient naturellement un langage ineffable supérieur³⁶².

Mais tous les autres éléments de la musique, comme la voix et le rythme doivent eux aussi soutenir, accompagner, jusqu'à devenir le drame.

L'expression musicale et dramatique de la voix

Dukas a clairement affirmé son opinion sur la place et le rôle que doit selon lui avoir la voix dans le drame lyrique. Elle doit épouser les principes esthétiques de l'œuvre. Dukas critique sévèrement les esthétiques mélangeant l'utilisation du leitmotiv wagnérien et la suprématie vocale héritée de l'opéra, comme dans *Le Rêve* de Bruneau³⁶³ ou *Werther* de Massenet³⁶⁴. Ainsi, dans *Ariane et Barbe-Bleue*, la place de la voix est presque traitée symphoniquement et rappelle les mots de Dukas à propos de Wagner. Il loue chez le maître allemand la prédominance symphonique où « la voix prend alors ce qu'elle peut de la mélodie qui couronne la crête du flot sonore³⁶⁵ ». Ce qu'on parfois notés les critiques : « M. Dukas [a] délibérément traité le chant et la mélodie en parties réelles de la symphonie. C'est, en effet, une symphonie chantée [...] Et pourtant elles forment avec l'orchestre un ensemble d'une unité telle qu'on ne saurait les en distraire³⁶⁶ ».

³⁶² DUKAS, Paul, « *Siegfried* », *La Revue Hebdomadaire* (juillet 1892), FAVRE, Georges, « Les Débuts de Paul Dukas dans la critique musicale : les représentations wagnériennes à Londres en 1892 », *art. cit.*, p. 77.

³⁶³ Cf. DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 134, cf. I^{ère} partie Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.5.1. L'œuvre naturaliste d'Émile Zola et Alfred Bruneau, *La musique Alfred Bruneau*, p. 160.

³⁶⁴ Cf. *supra*, I^{ère} partie : Paul Dukas critique du théâtre lyrique, 5.3. Entre tradition et modernité, *Le cas de Jules Massenet*, p. 119-120.

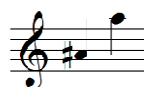
³⁶⁵ DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* d'Alfred Bruneau] », *art. cit.*, p. 134.

³⁶⁶ LITTE, *art. cit.*, p. 670.

Dukas utilise la voix de façon dramatique et l'inscrit dans la dualité ombre / lumière. En premier lieu il y a les registres, comme dans l'orchestre l'aigu lumineux et exalté s'oppose au grave sombre et apeuré. Dans le deuxième acte ces choix s'accusent clairement. L'échange du début de l'acte entre Ariane et sa nourrice dans les ténèbres du souterrain, avant de trouver les femmes oscille autour du do grave et l'ambitus des vingt-huit mesures est tourné vers les graves³⁶⁷ :



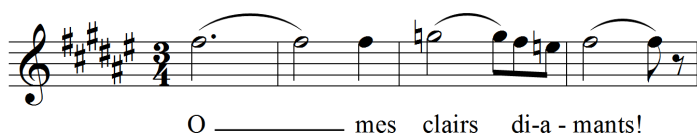
À l'opposé après l'ouverture de la fenêtre, Ariane commence un nouvel air de la lumière dont l'ambitus reste dans l'aigu durant les cinquante-cinq mesures³⁶⁸ :



Mais les registres ne sont pas simplement des indicateurs d'ombre et de lumière. Ils sont également porteurs de sentiments. Au premier acte lors de l'air des diamants, c'est autant l'exaltation et l'éblouissement d'Ariane que la lumière qui se chantent en notes longues tenues et aigues sans silence :

Exemple 66

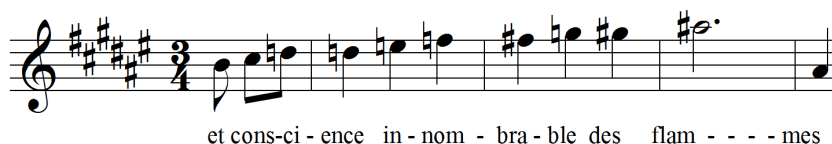
Acte I, p. 60, mes. 2-5³⁶⁹



Dans ce même air, la voix culmine au la dièse sur le mot « flammes », après une phrase ascendante et chromatique :

Exemple 67

Acte II, p. 66, mes. 7 à p. 67, mes. 2



³⁶⁷ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 89-93.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 130-136.

³⁶⁹ Les exemples 66 à 83 sont issus d'*Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*

Peu après ce n'est pas seulement l'ombre imminente qui est sous-entendue par l'une des répliques les plus graves de l'œuvre, mais c'est surtout la peur de la nourrice qui chante :

Exemple 68

Acte I, p. 70, mes. 4-7

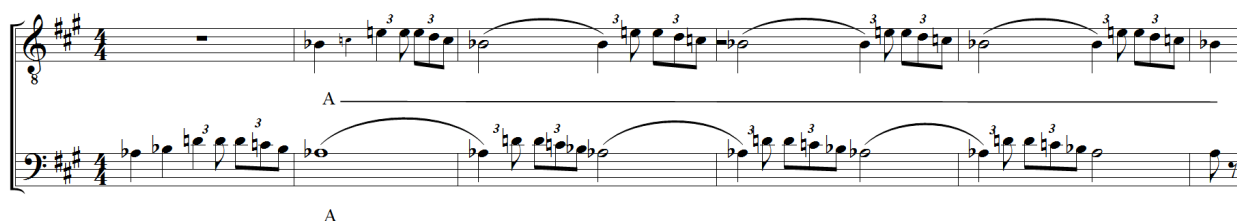
Après les di-a - mants, c'est la flam - me ou la mort... —

La spatialisation des chœurs en deux endroits est un effet musical particulièrement intéressant. Mais c'est surtout un effet théâtral efficace se déroulant en dehors de la scène. L'idée de dissimuler les chœurs en coulisses permet d'atteindre un niveau d'angoisse auquel l'effet visuel aurait peut-être nui ou faussé. Les paysans sont des personnages uniquement animés par l'émotion et les sentiments, auxquels la musique peut donner toute leur valeur. Ils sont employés à des fins dramatiques et participent pleinement à l'expression du drame intérieur.

Au troisième acte, lors de leur lutte avec Barbe-Bleue, Jean-François Boukobza note que les interventions du chœur constituent un « décor sinistre et inquiétant [...] »³⁷⁰. Les personnages se font décors sans être apparus sur scène. Dukas utilise le chœur comme un instrument pour la gradation dramatique, atteignant son point culminant juste avant qu'Ariane ouvre la porte. Le chœur chante le motif des *Paysans* fortissimo :

Exemple 70

Acte III p. 220, mes. 3 à p. 221, mes. 1



Il est rare que les motifs de rappels s'entendent à la voix. Dukas les présente ainsi pour renforcer le tragique d'une scène, ce qu'illustre parfaitement le chant des *Filles d'Orlamonde*. Le motif des *Paysans* au chœur (exemple 70) exacerbe l'affolement des femmes. La tension est à son comble. La foule menaçante veut entrer dans le château.

Ce motif était déjà paru une première fois à la voix, chanté a capella par la Nourrice pour annoncer le retour de Barbe-Bleue. L'effet recherché était le même :

Exemple 71

Acte III, p. 186, mes. 14-15



³⁷⁰ BOUKOBZA, Jean-François, *art. cit.*, p. 56.

Les *Portes* est le troisième et dernier motif à apparaître chanté. Toujours comme un point culminant à l'ouverture de la septième porte, la menace est à son paroxysme :

Exemple 72
Acte I, p. 68

Ariane

Voi - ci la sep - tiè - me por - te

Les nuances dramatiques du rythme

Nous avons vu précédemment que pour évoluer avec le drame, le motif de l'*Ombre* est modifié harmoniquement et mélodiquement, ce qui est peu le cas du motif de la *Lumière*. Ce dernier peut en effet être mis en évidence par une harmonie plus éblouissante, mais c'est principalement avec le rythme qu'il est varié.

L'auditeur s'imprègne efficacement du thème original énoncé régulièrement sans modification et dans une nuance souvent forte aux cuivres et timbres graves durant le prélude et le chœur du premier acte. Dans la scène des pierreries, cette version disparaît peu à peu et Dukas ne la réemploiera que pour accompagner la panique des femmes lors de la scène de lutte entre Barbe-Bleue et les paysans au troisième acte. Il revient alors dans la même nuance aux bassons, tubas, violoncelles et contrebasses. Dans cette présentation, le rythme, l'orchestration et la nuance participent tous à évoquer une lumière engloutie par les ténèbres.

À l'image de cette première utilisation du thème de la *Lumière* chacune de ses variations est soutenue par un rythme, une instrumentation et une nuance voire une tonalité et des harmonies en correspondance avec l'émotion et le symbole suscités par l'action.

Au deuxième acte lorsqu'Ariane est sur le point de casser la vitre, la *Lumière*, envahie l'orchestre avec une profusion de variantes rythmiques de *modéré* à *très rapide* pour décrire l'agitation d'Ariane, la liberté proche et bien sûr la lumière qui illumine cette fin d'acte :

Durant tout ce passage, le thème apparaît généralement aux bois, trompettes et cors :

Exemple 73

Triolets

Acte II, p. 128, mes. 5



Exemple 74

Variante 1

Acte II, p. 130, mes. 4



Exemple 75

Variante 2

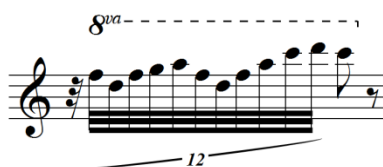
Acte II, p. 130, mes. 3



Exemple 76

Variante 2 plus rapide

Acte II, p. 137, mes. 2



Exemple 77

Rythme original plus rapide

Acte II, p. 138, mes. 2



Plusieurs fois variée en blanche et noires sous les mots de Sélysette : « Nous n'avons pu sortir du château enchanté. Il est si beau que je l'aurais pleuré³⁷¹ » ; les phrases d'Ariane « cela vient d'elle-même et se cachait³⁷² » et « je ne les vois plus³⁷³ ». Il évoque ainsi une lumière voilée, cachée par les ténèbres qui pèsent toujours sur les femmes :

Exemple 81

Acte III, 163, mes. 4



Dukas reprend comme un heureux écho les variations lumineuses des pierreries dans la scène de parure des femmes. Il utilise également la connotation négative, mais ambiguë associée à la variation des rubis qui revient au troisième acte pour mettre en doute les paroles qu'elle soutient : « Nous allons être libres » :

Exemple 82

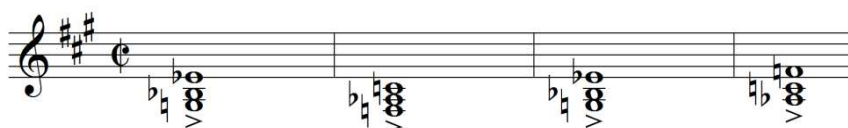
Acte III, p. 168, mes. 4



Cette même variante accompagnera l'« Adieu³⁷⁴ » d'Ariane aux femmes. Enfin le thème en rondes devient extrêmement solennel mais sans illusion lorsqu'Ariane va ouvrir aux paysans :

Exemple 83

Acte III, p. 216, mes. 3-6



³⁷¹ *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], *op. cit.*, p. 163, mes. 4.

³⁷² *Ibid.*, p. 171, mes. 6 et 7.

³⁷³ *Ibid.*, p. 172, mes. 6, 7 et 8.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 237, mes. 27.

En plus du rythme, Dukas exploite aussi le potentiel expressif des intervalles. Ici ce n'est pas le triton angoissant comme pour l'*Ombre* qui est significatif. La *Lumière* ne doit pas inquiéter, mais s'affaiblir selon les situations. Ainsi lorsqu'elle plie sous les ténèbres, le quatrième intervalle est souvent une seconde mineure. C'est le cas des exemples 80 et 81. Contrairement aux exemples 73 à 76 et 78, 79 où le motif célèbre sereinement la lumière et dans lesquels le quatrième intervalle est une seconde majeure.

Le langage des symboles : la nuance des contraires

Dukas a caractérisé le langage musical de son œuvre selon les émotions suscitées par le drame. Tous ces sentiments prennent place dans l'opposition entre l'ombre et la lumière, même si chaque élément dépasse le symbole qu'il incarne :

Tableau 11 : Langage musical des symboles

Ombre	Lumière
Tonalités mineures et instables	Tonalités Majeures
Harmonie dissonante	Harmonie consonante
Tempi lents	Tempi animés
Voix graves	Voix aiguës
Nuances parmi les plus faibles	Nuances plus fortes
Instrumentation plus grave et sombre	Instrumentation lumineuse
Silences	

CONCLUSION

Dukas est un critique reconnu et respecté par ses contemporains. Son opinion demeure complexe, ses idées fermes et sa critique s'attarde davantage sur les notions d'esthétiques générales plutôt qu'aux détails musicaux. Il admire d'abord les démarches sincères des compositeurs soucieux de leur art : « toute musique dont l'expression est profondément sentie, contient quelque chose d'indestructible [...] »¹. Ce sentiment reflète une première facette de la pensée de Dukas qui semble placer la musique et l'art au-dessus de tout. Il se gardera toute sa vie d'exprimer publiquement ou en privé une opinion politique ou religieuse, ne répondant rien à son frère qui s'inquiète de l'antisémitisme d'un article paru dans *La Revue Hebdomadaire*² en 1892. Édouard Dujardin racontera même en 1936, ignorer « jusqu'au jour de ses obsèques qu'il [était] devenu le beau-frère de Léon Blum »³. Si Dukas place la musique sur un piédestal, c'est parce qu'elle exprime selon lui la vie et l'homme. C'est pour cette même raison qu'il a une « haute conception »⁴ du rôle de l'artiste et qu'il rejette le travail des

¹ DUKAS, Paul, « Le déserteur de Monsigny, *Les Deux Avars* de Grétry », *art. cit.*, p. 123.

² Cf. PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 99. Il s'agit d'un article de l'écrivain Maurice Talmeyr, qui dans ses « Causeries » revient sur la mort du capitaine Armand Mayer en duel face au Marquis de Morel, un polémiste du journal *La Libre parole* qui contestait la place des officiers juifs dans l'Armée : « Êtes-vous antisémite, ou n'êtes-vous pas antisémites ?...Moi, je vous l'avouerai, je me suis demandé longtemps si je l'étais, mais, décidément, je crois que je le suis, je me sens en train de le devenir ». (TALMEYR, Maurice, « Causeries », *La Revue Hebdomadaire*, II (9 juillet 1892), p. 309-314.)

³ DUJARDIN, Édouard, « En marge de la musique », *art. cit.*, p. 378.

⁴ BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 340.

musiciens qui ne lui semblent pas rechercher ce même idéal. L'œuvre musicale doit exprimer l'homme et donc en premier lieu le compositeur. On comprend mieux alors son admiration pour *La Légende de saint Christophe* de d'Indy que ce dernier définit pourtant lui-même comme un « drame antijuif ». Dukas entend le troisième acte de l'œuvre en janvier 1915. Immédiatement séduit, il en fait part à Poujaud :

Aussi ai-je vu arriver la serviette avec joie et le manuscrit en sortir, et les bonnes lunettes pacifiques s'installer au piano. Eh bien, cher ami, j'ai l'impression que la scène de la prison nous fait fleurir un « parterre mélodique » d'une richesse et d'une fraîcheur renouvelées des meilleurs plants de *Fervaal*, qui pourraient bien l'emporter, sous le rapport de la spontanéité musicale et de la liberté de la facture, sur toutes les scènes d'amour que d'Indy a écrites. Il y a des passages assurément plus beaux dans la scène du Martyre (quand on pense au *Saint Sébastien*⁵ fadasse que vous savez, quel abîme entre les deux !), mais ils me paraissent plus attendus. La péroration de *Fervaal renversée*, c'est *Fervaal* tout de même et mieux je le veux bien, plus ample, plus dépouillée du timbre wagnérien, plus immatérielle encore théâtralement, mais la réitération s'impose malgré tout, tandis que dans la scène précédente j'ai le sentiment de quelque chose de plus inédit, de plus libre, de plus *abandonné*, dont le ton m'apparaît plus nouveau. Enfin, j'aime beaucoup cette scène-là, d'Indy aussi du reste ; il me l'a dit comme j'exprimais ma forte préférence. Et ça ne m'empêche pas de trouver la scène du Martyre magnifique, pas du tout, mais vous savez que l'expression de la certitude m'intéresse moins que la peinture des états intermédiaires. Je n'ai pas avoué cette faiblesse que je vous confie, naturellement, quoiqu'en musique, il soit convenu que rien ne tire à conséquence, pas même la description des égarements les plus répréhensibles, et que, par compensation, l'étalage des états d'âme les plus louables puisse être compris et approuvé des animaux marqués, comme vous et moi du sceau de la réprobation, dès qu'ils peuvent se raccrocher à quelque belle modulation qui les sauve et les joint au paquet des élus. Au fond, c'est une tricherie : nous ne marchons que parce que d'Indy sauve la *DAME DE VOLUPTE*⁶ ! ! !

Il est possible qu'à cette époque Dukas n'ait pas encore connaissance de la volonté foncièrement antisémite qui est à l'origine du drame. Il confiera quelque temps plus tard, toujours à Poujaud, que d'Indy raconte très mal l'action de *La Légende de saint Christophe*⁷. Bien que Dukas n'ignorait certainement pas les opinions de son ami, il est évident que d'Indy n'aura pas clairement révélé ses intentions antisémites à Dukas comme il le fit avec Pierre de

⁵ *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) de Debussy est une musique de scène sur un texte de Gabriele d'Annunzio.

⁶ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (28 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

⁷ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud, (11 mars 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

Bréville⁸. Dans *La Légende de saint Christophe*, seule l'opinion artistique compte. Que Dukas fasse ou non abstraction des revendications politiques recherchées, il les considère comme faisant partie inhérente de la personnalité artistique, comme l'expression intime du compositeur, ainsi qu'il le confie toujours à Poujaud : « Avouez que si d'Indy n'était pas l'unique personnage de *Saint Christophe* comme Mozart est l'unique personnage de *Don Juan*, personne au monde ne pourrait entendre une scène de ces deux *pièces*⁹ ».

La manière de procéder de Dukas dans ses critiques reflète son intérêt réel : il reste très attaché aux démarches créatrices. En effet, l'essentiel de la pensée esthétique de Dukas est fondé sur les idées générales dévolues à la genèse du drame lyrique. Le renouvellement du genre tient, d'après lui, en la continuité de l'œuvre wagnérienne. Le drame ne procède que de l'union entre la musique et la poésie, dont l'ensemble doit être dominé par la musique. De cette conception découle une multitude de théories concernant le sujet, le livret, la place et le rôle de la musique, avec la notion primordiale de drame intérieur. Si l'idée de la fusion entre musique et poésie ne se dément jamais, le compositeur n'aura de cesse de réfléchir à sa réelle mise en pratique.

Bien qu'il ait observé que les écrits de Wagner ne sont que la justification de sa musique, Dukas ne semble pas procéder tout à fait de cette manière : la réflexion théorique occupe chez lui davantage de place dans la création. Mais l'interaction entre la théorie et la pratique est indéniable. L'observation et l'étude des œuvres contemporaines ou anciennes lui ont permis de préciser sa pensée. *Ariane et Barbe-Bleue*, autant que ses multiples essais, témoignent de principes esthétiques forts et reflètent aussi les doutes et les questionnements du compositeur.

De 1892 à 1905, Dukas travaille à trois drames lyriques, toutefois le peu de renseignements et l'absence totale de manuscrit concernant les deux premiers ne permettent pas d'établir rigoureusement leur impact sur les positions de Dukas et inversement. Il est en revanche possible d'apprécier le lien qui unit les théories du compositeur et *Ariane et Barbe-*

⁸ INDY, Vincent d', lettre à Pierre de Bréville (17 septembre 1903), in SCHWARTZ, Manuela, « Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy », *art. cit.*, p. 58-59 : « Cher ami [...] j'ai travaillé à l'ébauche de mon nouveau drame antijuif qui me passionne beaucoup. Il est bien entendu que je n'y fais aucune allusion actuelle [...], mais je voudrais montrer dans ce drame [...] la nauséabonde influence judéo-dreyfusarde avec sa floraison, les fleurs : "Orgueil" – "jouissance" – "argent", en conflit avec les *fleurs du bien* : "foi" – "espérance" – "charité" ».

⁹ DUKAS, Paul, l.a.s. à Paul Poujaud (28 janvier 1915), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288. Cette opinion selon laquelle l'esthétique de d'Indy est intimement liée à sa pensée antisémite rejoint celle exprimée par Roland Manuel dans sa critique de *La Légende Saint-Christophe* parue dans *L'Éclair* le 14 juin 1920 (cf. HUEBNER, Steven, « Vincent d'Indy et le "drame sacré" », *Opéra et Religion sous la III^e République*, éd. par J.-Chr. Branger et A. Ramaut, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 255).

Bleue. Les analyses et les idées esthétiques de Dukas motivent le choix du livret de Maeterlinck : l'inspiration légendaire et la connotation mythologique omniprésentes dans ses écrits et la poésie musicale de son auteur dévoilée par *Pelléas et Mélisande* sont des éléments essentiels au compositeur, révélés avant qu'il ait connaissance du livret d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Mais on observe ensuite que son travail sur l'opéra affine visiblement ses théories, qu'il s'agisse par exemple de la méthode de travail sur les motifs de rappels, dont les essais visibles dans le cahier d'esquisses sont à l'origine d'un article sur ce sujet¹⁰. L'opinion sur les contes de fées à l'opéra également, dont on ne peut finalement savoir si c'est la critique ou ses choix personnels qui motivent le jugement.

L'interaction théorie / pratique évidente dans *Ariane et Barbe-Bleue* laisse place à l'impasse. La mise en pratique de ses théories devient apparemment impossible. Mais l'œuvre créée n'a pas fini de féconder les théories de son compositeur. Son interprétation symbolique, par exemple, continuera de nourrir sa réflexion sur la question du symbolisme. La multitude d'explications de son œuvre (jusqu'à la plus éloignée de sa pensée, comme la thèse féministe¹¹), a pu engendrer l'explication envoyée à Brussel et publiée en 1936 « *Ariane et Barbe-Bleue*. Moralité à la façon des contes de Perrault¹² ». Voici un exemple éloquent de l'interprétation symbolique de l'œuvre dans la presse, ici après la création Bruxelloise :

Ce drame un peu mystérieux et d'autant plus profond, contient pour le moins une demi-douzaine de significations, ce qui est le fin du fin du théâtre symbolique. Selon votre humeur et les tendances de votre esprit, vous pourrez y voir une fable pessimiste qui nous enseigne à quel point l'âme humaine demeure esclave de tous liens qui la retiennent captive : morales et religions, ou la mise en œuvre d'une psychologie de la femme, à la fois très fine et très fière. Vous y apprendrez qu'il suffit de vouloir pour s'affranchir de toutes les forces mauvaises que Barbe-Bleue symbolise : la contrainte, l'ignorance, la misère et la mort, mais vous conclurez [sic] du dernier acte que la majorité des humains n'est pas mûre pour cette délivrance. Vous y verrez encore que l'intelligence claire représentée par Ariane est contredite par les instincts, représentés par les autres femmes de Barbe-Bleue. Vous y verrez... Que n'y verrez-vous pas¹³ ?

¹⁰ Cf. DUKAS, Paul, « Les Notes et la musique », *art. cit.*, p. 564, cf. *supra* III^e partie : *Ariane et Barbe-Bleue* face aux théories, 2.1. Préambules, *Les premières esquisses*, p. 348-351.

¹¹ Cf. LORENT, Catherine, *op. cit.*, p. 52-53 (sont cités les articles de Louis Laloy à *La Revue des Deux Mondes* du 1^{er} février 1935 ; Jean Drault à *La Libre Parole* du 11 mai 1907 ; Saint Gratien pour *La Paix* du 17 mai 1907 ; Camille Le Senne au *Siècle* du 11 mai 1907 ; Litte à *La Grande Revue* du 25 mai 1907).

¹² DUKAS, Paul, « *Ariane et Barbe-Bleue* (Moralité à la façon des contes de Perrault) », *art. cit.*, p. 623-626.

¹³ DUMONT-WILDEN, L., « La Vie à Bruxelles », *Province* (5 janvier 1909), Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale de Belgique, M.L. 2392/155.

Même Dujardin écrit en 1908 : « qu'est-ce que ce sujet fantasque qui signifie tout ce que l'on veut¹⁴ ? »

Puis dans ses carnets de notes le symbolisme fait encore débat dans sa pensée estimant que l'interprétation du sujet est reportée « sur un plan où ils ne sont plus compris conformément aux intuitions de l'auteur [...] »¹⁵. Pourtant cette esthétique du symbolisme restera profondément ancrée dans son travail.

L'exigence dont Dukas fait preuve dans ses critiques à l'égard des livrets se reflète dans ses projets et dans sa difficulté apparente d'en créer un lui-même. Toute l'œuvre lyrique tient à sa genèse poétique et musicale dont le sujet puis le livret sont les points de départ. Ces derniers doivent contenir en germe le devenir musical. Cette théorie qui reste ferme et définitive, devient certainement le problème de la pratique. Si ses positions ne varient pas dans les grandes lignes, les questionnements demeurent dans les détails et la mise en œuvre, selon les difficultés qu'il rencontre à les appliquer. Bien que théories et pratiques interagissent sur des généralités, un abîme les sépare :

La Théorie n'est que l'ombre du génie créateur et n'a pas d'existence propre ni de portée générale. C'est embêtant pour la critique, mais elle n'existe elle aussi qu'à titre de *création*, de suggestion créatrice et tous nos efforts pour la lier à la vie artistique agissante sont des *conciliations* d'un ordre à un autre tout artificielles. Rien de réel dans les théories sur l'art grec et ses apports à l'art moderne. Non plus entre la symphonie et le drame. Ni de la plastique ou du décor au drame. Rien que des essais, des balbutiements, des incompatibilités, des rapports plus ou moins serrés, des avortements ou des réussites¹⁶.

Si toutes ces tentatives ont façonné sa réflexion, l'échec de ses projets témoigne peut-être de l'échec de ses conceptions sans doute trop idéalisées du drame lyrique. De nombreux commentateurs de son œuvre, au premier rang desquels ses amis proches, ont généralement considéré que son silence reflétait surtout son extrême exigence. Cet aspect de la personnalité du compositeur, également très visible dans ses critiques et à travers ses positions théoriques demeure une cause importante. Toutefois cette insatisfaction ne l'a jamais découragé, comme en témoigne le nombre impressionnant de ses projets. Jusqu'à la fin de sa vie Dukas aura tenté de créer le drame lyrique rêvé qui unifierait selon son tempérament la musique et la poésie dont *Ariane et Barbe-Bleue* en est un exemple possible.

¹⁴ DUJARDIN, Édouard, « Le Symbolisme et la musique », *art. cit.*, p. 21.

¹⁵ DUKAS, Paul, [calepin 4], [1927-1928], B.n.F., Musique, W. 51 (98, 4), p. 37.

¹⁶ DUKAS, Paul, lettre à Robert Brussel (14 juin 1914), citée dans BRUSSEL, Robert, « Sur le chemin du souvenir », *art. cit.*, p. 370.

Pourtant si Dukas a réussi à mettre en pratique ses théories sur la musique et le drame dans cet unique opéra, l'œuvre reste marginale dans le répertoire lyrique à cause de l'hégémonie du personnage d'Ariane et des personnages féminins dans leur ensemble ainsi que l'absence d'action scénique. Malgré tout, ce livret sera le seul dont Dukas terminera la musique. À la fois ébloui par celui de *Pelléas et Mélisande*, l'écriture de Maeterlinck et en accord avec son symbolisme, *Ariane et Barbe-Bleue* correspondait bien à ce que Dukas recherchait à l'époque. Le poème souvent qualifié d'insignifiant vit par la musique, comme lui écrira Magnard au lendemain de la générale :

Votre partition est noble, hautement intellectuelle et d'une force qui s'impose. Vous avez même trouvé le moyen de mettre de la clarté et de l'émotion dans un poème qui n'en semblait pas abondamment pourvu. C'est du grand art¹⁷.

Au regard des théories du compositeur, le choix d'*Ariane et Barbe-Bleue* est cohérent, mais l'opposition avec le nombre de projets inachevés subsiste.

De nombreux facteurs sont certainement à l'origine de ses échecs répétés : l'exigence évoquée précédemment, mais également d'autres éléments ont probablement été déterminants. Ses critiques apportent un premier aperçu du but sans doute poursuivi par Dukas après *Ariane et Barbe-Bleue*. Il a en effet à plusieurs reprises dans ses écrits évoqué l'idée que la première tentative dramatique d'un compositeur est un essai, mais il attend beaucoup plus de la seconde. À propos de d'Indy notamment, il fondait beaucoup d'espoir sur la deuxième œuvre comme il l'écrit déjà dans sa critique *Fervaal* :

M. d'Indy, certes, n'a pas donné encore là toute sa mesure ni dit son dernier mot : l'œuvre, dégagée de tout alliage wagnérien, dont on devine déjà le dessin dans *Fervaal*, il l'écrira, certes, et je pense que son prochain ouvrage dramatique sera l'accomplissement des magnifiques promesses qu'on trouve en celui-ci¹⁸.

Bien qu'il ne soit pas déçu par *L'Étranger*, il estime que d'Indy ne s'y est pas surpassé. Dukas n'aspirait certainement pas à faire aussi bien qu'*Ariane et Barbe-Bleue*, mais mieux. Tout comme Debussy, engagé dans plusieurs projets après *Pelléas*, Dukas ne crée qu'un seul opéra.

À cela s'ajoute la disparition brutale de son frère Adrien en 1907 qui a eu un impact durable sur sa vie et son travail. Il écrira en 1932 à Henri Cartan qui vient lui aussi de perdre son frère :

¹⁷ MAGNARD, Albéric, lettre à Paul Dukas (8 mai 1907), *Correspondance (1888-1914)*, op. cit., p. 266-267.

¹⁸ DUKAS, Paul, « *Fervaal* de M. Vincent d'Indy », *La Revue Hebdomadaire* (mars 1897), art. cit., p. 366.

Je vous plains, cher Monsieur, infiniment, et d'autant plus que je connais, hélas, toute la rigueur de l'épreuve qui vous accable. J'ai perdu, moi aussi, le plus aimé des frères, un autre moi-même. Il y a vingt-quatre ans aujourd'hui qu'il me fut enlevé en cinq jours ! Et c'est toujours hier ! Depuis, il ne vit plus qu'en moi, mais je n'ai pas passé de jours que je ne me sentisse vivre en lui¹⁹.

Paul et Adrien étaient presque inséparables, ils partageaient les mêmes passions pour l'art et la philosophie²⁰. Adrien suivait et encourageait son frère dans son travail²¹. Après sa mort, la seule œuvre d'envergure que Dukas achèvera sera *La Péri*, laquelle n'est composée, selon Lalo, que pour honorer une gageure perdue par Dukas²².

Aux côtés de ce tourment humain, Dukas affronte des problèmes presque impossibles à résoudre pour créer une œuvre lyrique : notamment ceux de la théâtralité et de la composition des livrets. Est-ce pour cela qu'il se tourne à plusieurs reprises vers le genre chorégraphique après *La Péri* ? Dans ses projets la frontière entre le drame lyrique et le ballet semble floue, mince, voire poreuse. Dukas, pour qui la construction d'une intrigue ne pose manifestement pas de problème, a pu trouver dans le ballet la solution à la littérature laborieuse d'un livret et la danse palliant les gestes excessifs et pourtant nécessaires du théâtre.

La Péri est probablement le premier essai de ballet de Dukas. À la fin du XIX^e, il trouve « la forme un peu usée²³ » dont le renouvellement est difficile à cause du conformisme des maîtres de ballet. Mais la situation change avec l'arrivée de la compagnie des Ballets Russes de Serge Diaghilev en 1909. Les profondes mutations du genre et l'intérêt des compositeurs se reflètent dans les critiques de Dukas. En 1923-1924, sur dix-neuf œuvres critiquées, trois sont des ballets²⁴, c'est autant qu'entre 1892 et 1905²⁵. Dans son article sur *Le Petit Elfe ferme l'œil* de Florent Schmitt, Dukas entrevoit une issue aux questionnements sans fin concernant le drame lyrique. En quelques lignes Dukas aborde les notions problématiques

¹⁹ DUKAS, Paul, lettre à Henri Cartan (3 avril 1932), *Correspondance de Paul Dukas*, op. cit., p. 180.

²⁰ Cf. PERRET, Simon-Pierre; RAGOT, Marie-Laure, op. cit., p. 56-61.

²¹ *Ibid.*, p. 232-239.

²² Cf. LALO, Pierre, « Paul Dukas », *Le Temps* (15 janvier 1942), art. cit., p. 3.

²³ DUKAS, Paul, « Les concerts », *La Revue Hebdomadaire* (février 1895), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 249.

²⁴ DUKAS, Paul, « Noces d'Igor Stravinsky », *Le Quotidien* (juin 1923), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 652-655 ; DUKAS, Paul, « *Le Petit Elfe ferme l'œil* de Florent Schmitt », *Le Quotidien* (février 1924), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 672-674 ; DUKAS, Paul, « *Siang-Sin* de Georges Hüe », *Le Quotidien* (26 mars 1924), n° 412, p. 5.

²⁵ DUKAS, Paul, « Les Concerts [*Namouna* d'Édouard Lalo] », *La Revue Hebdomadaire* (février 1895), *Les Écrits [...]*, op. cit., p. 248-250 ; DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Étoile* d'André Wormser] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, VII (juin 1897) ; DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Javotte* de Camille Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, XII (novembre 1899), p. 274-275.

du drame lyrique, résolues dans le ballet : les rapports voix / musique ; pièce / musique ; théâtre / musique ; mouvement théâtral / musique ; clarté de la pièce / musique et enfin le rapport scène / musique :

Un ballet n'est pas un opéra, où le souci de dégager la voix des chanteurs refrène trop souvent l'ardeur des symphonistes. Tandis que la danse s'accommode à tout instant d'autant de fracas que l'on veut.

M. Florent Schmitt n'a pas manqué d'user largement, et avec raison, de la liberté orchestrale octroyée par le genre qu'il traitait ; elle lui a permis de déployer toutes ses richesses à sa guise et sans courir le risque de rendre la pièce inintelligible ou d'en détourner l'attention.

De là, peut-être, quelque tendance à surcharger la légère donnée qu'illustre sa musique. Mais sans qu'il en résulte nul embarras de son mouvement, nulle diminution de sa clarté ni de son effet théâtral.

Au contraire, l'attrait du spectacle s'accroît bientôt, ici, de l'intérêt d'une ample symphonie chorégraphique toute chatoyante de détails harmoniques précieux et des plus rares trouvailles de timbre.

De sorte que loin de contredire au vif agrément de la scène, elle le double²⁶.

Si le ballet apporte de nombreuses solutions, il ne peut se substituer au drame lyrique. D'où peut-être les quelques hésitations entre les deux genres. Mais qu'il s'agisse d'opéra ou de ballet, aucun projet n'aboutit. L'incompatibilité entre la théorie et la pratique du compositeur trahit sa déception face à des conceptions qui se sont révélées trop utopiques.

²⁶ DUKAS, Paul, « *Le Petit Elfe ferme l'œil* de Florent Schmitt », *art. cit.*, p. 672.

Annexe 1 : Bilan des critiques lyriques de Dukas

Légende :

Chroniques non rééditées

Chroniques rééditées par Georges Favre¹

- o Chroniques rééditées par Gustave Samazeuilh en 1948

- *RH* - *La Revue Hebdomadaire*

- *GBA* - *Gazette des Beaux-Arts*

- *Q* - *Le Quotidien*

- *RM* - *La Revue Musicale*

- *CAC* - *La Chronique des Arts et de la Curiosité*

Œuvres lyriques représentées	Articles relatifs à la musique lyrique
1892 <i>Salammô de Reyer - RH -</i> o <i>Les Troyens</i> de Berlioz - <i>RH</i> - <i>L'Or du Rhin</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>La Walkyrie</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>Siegfried</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>Crépuscule des Dieux</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>Sansom et Dalila</i> de Saint-Saëns - <i>RH</i> - <i>Mérowig</i> de Rousseau - <i>RH</i> -	o <i>La Musique et la littérature</i> - <i>RH</i> - Comment on joue Shakespeare à Londres - <i>RH</i> -
1893 o <i>La Flûte enchantée</i> de Mozart - <i>RH</i> - Troisième acte de <i>Tannhäuser</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>Werther</i> de Massenet - <i>RH</i> - o <i>Le Vaisseau Fantôme</i> de Wagner - <i>RH</i> - <i>Kassya</i> de Delibes - <i>RH</i> - <i>Les Pêcheurs de Perles</i> de Bizet - <i>RH</i> - o <i>La Walkyrie</i> de Wagner - <i>RH</i> -	Le Drame et la symphonie - <i>RH</i> - <i>Le Théâtre Lyrique</i> - <i>RH</i> - o <i>Charles Gounod</i> - <i>RH</i> -

¹ Cf. Bibliographie.

Phryné de Saint-Saëns - RH -

Le Déserteur de Monsigny - RH -

Les Deux avarés de Grétry - RH -

Deidamie de Maréchal - RH -

L'Attaque du moulin de Bruneau - RH -

1894

Gwendoline de Chabrier - RH -

Hippolyte et Aricie de Rameau- RH -

Armide de Gluck - RH -

Thaïs de Massenet - RH -

Falstaff de Verdi - RH -

Djelma de Lefebvre - RH -

o *Othello de Verdi - RH -*

Othello de Verdi - GBA -

Geneviève de Schumann - RH -

Fragments de Parsifal de Wagner - RH -

Les Maîtres chanteurs de Wagner - RH -

Fragments wagnériens - RH -

Ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck - RH -

1895

Freschütz de Weber - RH -

La Montagne noire de Holmès - RH - GBA-

Ninon de Lenclos de Missa - CAC -

La Vivandière de Godard - CAC - RH -

o *Tannhäuser de Wagner - GBA -*

Tannhäuser de Wagner - CAC - RH -

Guernica de Vidal - CAC - RH -

Pris au Piège de Gédalge - RH -

William Ratcliff de Leroux - RH -

Les Rapports de la poésie et de la musique - RH -

La Genèse de *Tristan et Iseult* de Wagner - RH -

o Pour un maître français : Rameau - RH-

o Musique et comédie - RH -

Emmanuel Chabrier - RH -

o L'Interprétation du drame lyrique - RH-

o Shakespeare et l'opéra - RH -

Vieux opéras-comiques - RH -

o Les Théâtres et l'acoustique - RH -

o Poèmes et libretti - RH -

o La Musique et l'originalité - RH -

Tannhäuser de Wagner - GBA -

Aïda de Verdi - CAC -

Xavière de Dubois - CAC - RH -

Frédégonde de Guiraud - CAC - RH -

Les Maîtres chanteurs de Wagner - RH -

o *Alceste de Gluck - RH -*

o *Euryanthe de Weber - RH -*

L'Or du Rhin de Wagner - RH -

Fervaal de d'Indy - RH - CAC -

Proserpine de Saint-Saëns - RH -

1896

La Jacquerie de Lalo et Coquard - CAC - RH -

o *Orphée de Gluck - RH -*

Orphée de Gluck - CAC -

Deuxième acte d'Orphée - CAC -

Struensee de Meyerbeer - RH -

Judith de Lefebvre - CAC -

Hellé de Duvernoy - CAC - RH -

Le Chevalier d'Harmenthal de Messager - CAC - RH -

o *Boris Godounov de Moussorgski - RH -*

La Femme de Claude de Cahen - CAC - RH -

Don Pasquale de Donizetti - RH -

Fragments wagnériens - RH -

Les Concerts : Berlioz, Wagner

Troisième acte du Crépuscule des Dieux de Wagner - CAC -

Orphée de Gluck - CAC -

Saint-Georges de Vidal - CAC -

Fiona de Bachelet - CAC - RH -

Le Théâtre de Bayreuth - RH -

o *La Déception scénique - RH -*

o *L'Exacte interprétation - RH -*

- o *Don Juan* de Mozart - RH -
- o *Don Juan* de Mozart - CAC -

1897

- Axel de Georges - CAC -**
- Briséis de Chabrier - CAC - RH -**
- Kermaria d'Erlanger - CAC - RH -**
- Messidor de Bruneau - CAC - RH -**
- o *Fervaal* de d'Indy à Bruxelles - RH -
- o *Les Huguenots* de Meyerbeer - RH -
- Le Vaisseau fantôme de Wagner - CAC - RH -**
- Le Spahi de Lambert - CAC - RH -**
- o *Les Maîtres chanteurs* de Wagner - GBA
- Les Maîtres chanteurs de Wagner - CAC - RH -**
- Sapho de Massenet - CAC - RH -**
- Fragments wagnériens et beethovéniens - CAC -**
- Premier acte de *Siegfried* de Wagner - RH**
- Sadko de Rimski-Korsakov - RH -**

1898

- Béatrice et Benedict de Berlioz - CAC -**
- La Flûte enchantée de Mozart - CAC -**
- L'Ile du rêve de Hahn - CAC - RH -**
- Le Roi l'a dit de Delibes - CAC - RH -**
- o *Thaïs* de Massenet - RH -
- Thaïs de Massenet - CAC -**
- Le Prophète de Meyerbeer - CAC - RH**
- Fervaal de d'Indy - CAC - RH -**
- Ouverture d'*Obéron* de Weber - CAC -**

- o La Question d'école - RH -
- Plus de Théâtre-Lyrique ? - RH -
- Toujours le lyrique - RH -
- Sur la question du Théâtre-Lyrique - CAC -**

- Sur l'Opéra-Comique - RH -**
- Beethoven et Wagner - RH -**
- o Tolstoï et la musique - RH -
- o L'Opéra-Comique et son évolution - RH

Fragments wagnériens - CAC -

Premier acte de *Tristan et Iseult* de Wagner - CAC - RH -

Fragments des *Troyens* et de la *Prise de Troie* de Berlioz - RH -

***La Cloche du Rhin* de Rousseau - CAC - RH -**

***La Vie de Bohème* de Puccini - CAC - RH**

***La Burgonde* de Vidal - CAC -**

1899

***La Burgonde* de Vidal - RH -**

o *Fidelio* de Beethoven - RH -

***Fidelio* de Beethoven - GBA-**

***Beaucoup de bruit pour rien* de Puget - CAC - RH -**

***Briséis* de Chabrier - CAC - RH -**

***Obéron* de Weber - RH -**

***Cendrillon* de Massenet - CAC - RH -**

***Joseph* de Méhul - CAC - RH -**

o *Tristan et Iseult* de Wagner - GBA-

***Proserpine* de Saint-Saëns - CAC -**

***Irato* de Méhul - CAC -**

***Orphée* de Gluck - CAC -**

***Tristan et Iseult* de Wagner - RH -**

***La Prise de Troie* de Berlioz - RH -**

1900

***Proserpine* de Saint-Saëns - RH -**

***Orphée* de Gluck - RH -**

Troisième acte du *Crépuscule des Dieux* de Wagner - CAC -

o Sur Richard Wagner - RH -

o Nietzsche et la musique - RH -

- o *Louise de Charpentier* - RH -
- Louise de Charpentier* - CAC -
- Lancelot de Joncière* - CAC -
- Le Juif polonais d'Erlanger* - CAC - RH -
- Hansel et Gretel d'Humperdinck* - CAC - RH -
- o *Iphigénie en Tauride* de Gluck - RH -
- Iphigénie en Tauride* de Gluck - CAC -
- o *Prométhée* de Fauré - RH -
- Le Rêve de Bruneau* - RH -
- Siegfried* de Wagner - CAC -

1901

- Astarté de Leroux* - CAC - RH -
- Charlotte Corday* de Georges - CAC - RH -
- Le Roi de Paris* de Hüe - RH -
- L'Ouragan* de Bruneau - CAC - RH -
- Les Barbares* de Saint-Saëns - CAC - RH -
- L'Or du Rhin* de Wagner - CAC - RH
- Duo de Tristan et Iseult* de Wagner - CAC
- Troisième acte d'Armide* de Gluck - CAC
- Fragments wagnériens* - CAC -

1902

- Hippolyte et Aricie* de Rameau - CAC -
- Siegfried* de Wagner - GBA -
- o *Pelléas et Mélisande* de Debussy - CAC
- Fragments wagnériens* - CAC -
- L'Or du Rhin* de Wagner - CAC -
- La Fiancée vendue* de Smetana - CAC -
- Orsola* d'Hillemacher - CAC -
- Le Crépuscule des Dieux* de Wagner -

- o *Les Deux manières* de Verdi - RH -
- o *Mozart et Rameau* - RH -
- o *Le Prestige* de Bayreuth - RH -
- o *Les Notes et la musique* - RH -

GBA

Tristan et Iseult de Wagner - CAC -

La Troupe Jolicœur de Coquard - CAC

Don Juan de Mozart - CAC -

Pelléas et Mélisande de Debussy - CAC

Idoménée de Mozart - CAC -

Paillasse de Leoncavallo - CAC -

1903

La Carmélite de Hahn - CAC -

Titania de Hüe - CAC -

La Traviata de Verdi - CAC -

Iphigénie en Tauride de Gluck - CAC -

Prélude de L'Étranger de d'Indy - CAC -

Prélude de Gwendoline de Chabrier -

CAC -

Les concerts : Wagner et Beethoven -

CAC -

Castor et Pollux de Rameau - CAC -

Muguette de Missa - CAC -

o *La Tosca* de Puccini - CAC -

Le Roi Arthus de Chausson - CAC -

o *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart -

CAC -

L'Étranger de d'Indy - CAC -

1904

La Reine Fiamette de Leroux - CAC -

La Fille de Roland de Rabaud - CAC -

Le Fils de l'étoile d'Erlanger - CAC -

Le Jongleur de Notre-Dame de Massenet -

CAC -

Les Indes Galantes de Rameau - CAC -

o Le Nouveau lyrisme - *Minerva* -

***Le Cor fleuri* de Halphen - CAC -**

***Alceste* de Gluck - CAC -**

Fragments des *Indes Galantes* de

Rameau - CAC -

***Le Vaisseau fantôme* de Wagner - CAC**

1905

***Armide* de Gluck - CAC -**

***Miarka* de Georges - CAC -**

1923

***Le Hulla* de Rousseau - Q -**

o *Boris Godounov* de Moussorgski - Q -

o *Pénélope* de Fauré - Q -

o *Padmâvati* de Roussel - Q -

***Nausicaa* de Hahn - Q -**

***Pepita Jimenez* d'Albeniz - Q -**

***Le Jardin du Paradis* de Bruneau - Q -**

***La Griffes* de Fourdrain - Q -**

***Sainte Odile* de Bertrand - Q -**

o *La Brebis égarée* de Milhaud - Q -

1924

***La Plus forte* de Leroux - Q -**

***Le Pays* de Ropartz - Q -**

***Les Dieux sont morts* de Tournemire - Q -**

***L'Appel de la mer* de Rabaud - Q -**

1927

1930

1932

o Claudio Monteverde - CAC -

o Édouard Lalo - RM -

o L'Influence wagnérienne - RM -

o André Messager - *Le Monde Musical* -

o Charles Bordes - RM -

o Adieu à Gabriel Fauré - RM -

o Vincent d'Indy - *Latinité* -

o Vincent d'Indy - RM -

Annexe 2 : Les enquêtes auxquelles Paul Dukas a répondues

Dates	Enquêtes	Journaux/Revue
Mars-avril 1904	État actuel de la musique française.	<i>Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue</i>
31 janvier 1910	La Musique italienne moderne.	<i>Comœdia</i>
15 novembre 1910	Pour la musique française. La réponse des musiciens.	<i>Comœdia</i>
13 décembre 1910	La Musique étrangère et les compositeurs français.	<i>Le Gaulois</i>
Mars 1911	Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ?	<i>Musica</i>
1^{er} août 1915	Activité musicale pendant la guerre.	<i>Le Cri de Paris</i>
24 novembre 1917	Existe-t-il une carence de la musique française dans les concerts ?	<i>Excelsior</i>
Janvier 1924	Consultation sur la musique contemporaine ² .	<i>Le Courrier Musical et Théâtral</i>
Janvier- février 1928	L'Inspiration.	<i>The Chesterian</i>
15 octobre 1928	Quels sont vos maîtres et vos modèles ? Quels sont vos directions ?	<i>Musique</i>
15 mars 1929	L'Évolution de la musique de chambre.	<i>Le Courrier Musical et Théâtral</i>
1^{er} octobre 1930	L'Avenir des concerts symphoniques.	<i>Le Courrier Musical et Théâtral</i>

² Enquête rééditée en 1948 in *Les Écrits de Paul sur la musique*.

Annexe 3 : Calepins inédits de Dukas

Calepins	Dates	Sujets de réflexion	Projets	Pages annotées	Sources
Calepin 1	1919-1921	-La légende, le mythe et le merveilleux -« Sur l'actualisme en art » -« Du progrès dans l'art » -Musique et drame -Définition de la tragédie	<i>Le Sanctuaire</i> <i>Les Révoltés</i> <i>Aimargen</i> <i>La Tempête</i> <i>Eldorado</i> <i>Le Chant du Sablier</i> <i>L'Empereur orgueilleux</i>	Ca. 56	B.n.F. Musique, W.51 (98,1)
Calepin 2	1922 - 1923 et 1927	-Richard Wagner -Beethoven -Théâtre et musique	<i>Ballet des Songes</i> <i>L'Empereur orgueilleux</i> <i>Eldorado</i>	Ca. 51	B.n.F. Musique, W.51 (98,2)
Calepin 3	1924-1926	- <i>Namouna</i> de Lalo	<i>Songes</i> <i>Iphigénie</i>	Ca. 48	B.n.F. Musique, W.51 (98,3)
Calepin 4	1928-1929	-Histoire de la 9 ^e symphonie de Beethoven	<i>Songes</i> <i>Visions chorégraphiques</i> <i>Les Navigateurs</i> <i>Les Jardins du temps</i>	Ca. 55	B.n.F. Musique, W.51 (98,4)
Calepin 5	1930-1934	-Les musiques de Desportes, Beethoven, Marcelin, Vuillermoz et Vaubourgoin. -« Notes sur la structure des drames lyriques » -Les sujets de Shakespeare	<i>Ariane et Dionysos</i> <i>Jeu de masque en un acte et cent tableaux</i> <i>Clair-Obscur</i> <i>Aimargen</i> <i>L'île mystérieuse</i> <i>Les Ciseaux d'Atropos</i>	Ca 96	B.n.F. Musique, W.51 (98,5)

Annexe 4 : Recensement des projets de Dukas, tous genres confondus

Dates	Noms	Genres	États	Sources
1892-1894 [1896 ?]	<i>Horn et Rimenhild</i>	Drame lyrique en trois actes	Livret et esquisses de l'acte I	DUKAS, P., Lettre à G. Humbert (9 avril 1899), <i>Correspondance de Paul Dukas</i> , op. cit., p. 28 ; DUKAS, P., l.a.s. à S. Dupuis (16 octobre 1894), Médiathèque Mahler.
1897-1899	<i>L'Arbre de science</i>	Drame lyrique en quatre actes	Livret Esquisses ?	DUKAS, P., Lettre à G. Humbert (9 avril 1899), <i>Correspondance de Paul Dukas</i> , op. cit., p. 28.
[1908]	<i>Le Fil de la Parque</i>	Poème symphonique		BRUSSEL, R., « Sur le chemin du souvenir », art. cit., p. 345.
1908-1910	<i>Le Nouveau Monde</i>	Drame lyrique	Livret et esquisses	BRUSSEL, R., « Sur le chemin du souvenir », art. cit., p. 345 ; DUJARDIN, É., « En marge de la musique », art. cit.,
1909-1910	<i>Les Bacchantes</i>	Drame lyrique	Élaboration du sujet	DUKAS, P., 3 l.a.s. à É. Dujardin (27 décembre 1909 ; 15 janvier 1910 ; 2 février 1910), Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13.
1912-1913	<i>Méduse</i>	Drame lyrique puis ballet	Livret et scénario	DUKAS, P., <i>Le Sang de la méduse</i> , [scénario et libretto], (1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512 a – d (ca. 55 feuillets).
1919	<i>Proserpine ou le parfum des fleurs</i>	Ballet	D'après un texte d'André Gide	PIOT, R., [deux l.a.s. à P. Dukas], [1919], B.n.F., Musique, W 48 (442-443).
1919	<i>Les Révoltés</i>	Projet supposé de drame lyrique	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 3 feuillets).
1919	<i>La Feste de l'Asne</i>	[?]	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
1919	<i>Histoire du fondeur qui reforge les hommes</i>	[?]	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet).
1919	<i>Le Chant du Sablier</i>	« Poème dansé »	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet).

1919	<i>Les Successeurs</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], (1919), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 3 feuillets).
[1919-1920]	<i>Les Colonisateurs</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
[1919-1920]	<i>Le Rameau d'or</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1920], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
[1919-1921]	<i>[Amairgen]</i>	Projet supposé de drame lyrique	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 5 feuillets).
[1919-1921]	<i>Le Sanctuaire</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919-1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
[1919-1923 ou 1927]	<i>L'Empereur orgueilleux</i>	[?]	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], [1919], B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet) ; [Calepin 2], [1923 ou 1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,2), (1 feuillet).
1921	<i>La Pays du passé</i>	Ballet ?	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], (1921), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (ca. 2 feuillets).
1921	<i>Julien l'Apostat</i>	Musique de scène	Acceptation de la collaboration	PORTO-RICHE, G., [trois l.a.s. à P. Dukas], (17 août au 3 sept. 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (450,451, 453 [2]) ; ROUCHÉ, J., [trois l.a.s. à P. Dukas], (sept. 1921), B.n.F., Musique, W. 48 (452-453a).
1921	<i>L'Eldorado</i>	Poème symphonique	Notes	DUKAS, P., [Calepin 1], (1921), B.n.F., Musique, W.51 (98,1), (1 feuillet) ; [Calepin 2], [1921], B.n.F., Musique, W.51 (98,2), (1 feuillet).
[1923-1932]	<i>Songes</i>	Ballet	Élaboration du sujet Structure	DUKAS, P., [Calepin 2], [1923], B.n.F., Musique, W. 51 (98,2), (ca. 2 feuillets) ; [Calepin 3], [1926], B.n.F., Musique, W. 51 (98,3), (1 feuillet) ; [Calepin 4], (1928), B.n.F., Musique, W. 51 (98,4), (ca. 10 feuillets) ; [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (1 feuillet).
[1924-1926]	<i>Iphigénie</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 3], [1924-1926], B.n.F., Musique, W.51 (98,3), (ca. 2 feuillets).
[1927]	<i>[Un acte saltimbanque ou bouffon]</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,4), (ca. 2 feuillets).
[1927]	<i>Le Vœu du Sépulcre</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 4], [1927], B.n.F., Musique, W.51 (98,4), (1 feuillet).

1928	<i>Les Navigateurs</i>	[?]	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 4], (1928), B.n.F., Musique, W.51 (98,1) (ca. 3 feuillets).
1928	<i>Visions Chorégraphiques</i>	Ballet	Élaboration du sujet Structure	DUKAS, P., [Calepin 4], (1928), B.n.F., Musique, W. 51 (98,4), (ca. 18 feuillets).
1928	<i>Les Jardins du temps</i>	Ballet	Notes	DUKAS, P., [Calepin 4], (1928), B.n.F., Musique, W. 51 (98,4), (1 feuillet).
1930	<i>Chrysopolis</i>	Projet supposé de drame lyrique	Élaboration du livret	DUKAS, P., [<i>Chrysopolis</i>], (1930), B.n.F., Musique, W.51 (95), (ca. 4 feuillets).
1930	<i>Jeu de masque en un acte et cent tableaux</i>	Ballet	Notes	DUKAS, P., [Calepin 5], (1930), B.n.F., Musique, W. 51 (98,5), (ca. 2 feuillets).
1930	<i>[Ariane et Dionysos]</i>	Projet supposé de drame lyrique	Élaboration du livret	DUKAS, P., [Calepin 5], (1930), B.n.F., Musique, W.51 (98,5) (ca. 8 feuillets).
1930-1932	<i>Clair-Obscur</i>	Ballet	Élaboration du sujet	DUKAS, P., [Calepin 5], (1930-1932), B.n.F., Musique, W. 51 (98,5), (ca. 17 feuillets).
[1932]	<i>L'Ile Mystérieuse</i>	[?]	Scénario et dialogues	DUKAS, P., [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (ca. 3 feuillets).
[1932]	<i>Les Ciseaux d'Atropos</i>	[?]	Notes	DUKAS, P., [Calepin 5], [1932], B.n.F., Musique, W.51 (98,5), (1 feuillet).
[1899-1935 ?]	<i>La Tempête</i>	Drame lyrique	Livret Esquisses de l'acte	DUKAS, P., l.a.s. à É. Dujardin (5 janvier 1914), Harry Ransom Humanities Research Center, Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 13 ; POUJAUD, P., l.a.s. à P. Dukas (6 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288 ; DUKAS, P., l.a.s. P. Poujaud, (7 avril 1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.
s.d.		Sonate pour violon et piano		BRUSSEL, R., « Sur le chemin du souvenir », <i>art. cit.</i> , p. 345.
s.d.		2 ^e symphonie		BRUSSEL, R., « Sur le chemin du souvenir », <i>art. cit.</i> , p. 345.

BIBLIOGRAPHIE

A - Sources primaires

1. Sources manuscrites

Esquisses et manuscrits

-DUKAS, Paul, [Manuscrit autographe du texte « *Ariane et Barbe-Bleue* (moralité à la façon des contes de Perrault)], [1910], New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF 9, Box1, Range: Vault 4, Section A.

-DUKAS, Paul, [Manuscrits autographes des scénarii et livrets de *Méduse*], (1912-1913), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 512a – d.

-DUKAS, Paul, [Projet de décor pour *Méduse*], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 50 (43).

-DUKAS, Paul, [Calepins de Paul Dukas], (1919-1934), B.n.F., Musique, W. 51 (98,1 à 98,5).

-DUKAS, Paul, [Premières esquisses d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1899-1901], collection Thierry Bodin.

-DUKAS, Paul, [Six mesures du prelude de l'acte II], (s.d.), New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF, Box F1, Range : Vault 4, Section D.

-DUKAS, Paul, [Esquisses des actes II et III d'*Ariane et Barbe-Bleue*], [1904-1905], New York, The Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, Lehmann Deposit.

-DUKAS, Paul, [*Ariane et Barbe-Bleue*, fragments de la fin de l'acte III], [1905], B.n.F., Musique, Ms. 022946.

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Manuscrit autographe chant-piano], (1906), B.n.F., Musique, Ms 1036.

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Manuscrits autographes d'orchestre], (1907), B.n.F., Musique, Ms 1030, Ms 1031, Ms 1032.

-DUKAS, Paul, [Esquisses non identifiées], (s.d.), New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., Cary 0558.

-DUKAS, Paul, [Chrysopolis], (1929), B.n.F., Musique, W. 51 (95).

-DUKAS, Paul, [Esquisses non identifiées], (s.d.), Northwestern University Music Library General Manuscript Collection, MSS 1261.

-DUKAS, Paul ; MAETERLINCK, Maurice, [Contrat], (10 février 1905), B.n.F., Musique, W. 50 (44).

-DUKAS, Paul ; DURAND, Jacques, [Contrat], (18 février 1911), B.n.F., Musique, W. 50 (45).

-DUKAS, Paul ; DURAND, Jacques, [Contrat], (30 décembre 1913), B.n.F., Musique, W. 50 (52).

-DUKAS, Paul ; DURAND, Jacques, [Contrat], (26 mai 1919), B.n.F., Musique, W. 50 (49).

-GIDE, André, *Proserpine*, [s.d.], Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, MS. gamma 892, ff. 13-28.

-LEFÉBURE, Yvonne, [Notes sur Dukas], Médiathèque musicale Mahler, Fonds Lefébure, YL 43.

-LEFÉBURE, Yvonne, [Dukas], Médiathèque musicale Mahler, Fonds Lefébure, YL 51.

-MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1898), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3145).

-MAETERLINCK, Maurice, [Agenda], (1899), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 3146).

-SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, traduction de Paul Dukas, B.n.F., Musique, W. 51 (94 A, B, C).

Lettres manuscrites

- ALVAR, Louise, [l.a.s. à Paul Dukas], (1926), New York, Pierpont Morgan Library.
- ABRAHAM, Pierre, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (s.d. ; 1934), B.n.F., Musique, W. 48 (1 ; 3).
- ADRIEN-RAYNAL, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1934-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (4-5).
- AHN, Alberte, [l.a.s. à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 50 (54).
- ALBENIZ, Mme Isaac, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (6).
- ALBENIZ, Laura, [trente et une l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (8-28).
- ALLIX, G., [l.a.s. à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (40).
- ARAMBARI, Jésus, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (41).
- ASTRUC, Gabriel, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (44-49).
- ASTRUC, Yvonne, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (50).
- AUBIN, Tony, [l.a.s. à Paul Dukas], (1930), B.n.F., Musique, W. 48 (51).
- BACHELET, Alfred, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1893-1907), B.n.F., Musique, W. 48 (52-57).
- BAILLY, [l.a.s. à Paul Dukas], (1922), B.n.F., Musique, W. 48 (58).
- BALGUERIE, Suzanne, [l.a.s. à Paul Dukas], (1933), B.n.F., Musique, W. 48 (59).
- BALLY, Lucien, [l.a.s. à Paul Dukas], (1917), B.n.F., Musique, W. 48 (60).
- BARRAINE, Elsa, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1929-1930), B.n.F., Musique, W. 48 (62-67).
- BARTHOU, Louis, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1927), B.n.F., Musique, W. 50 (28).
- BELLAIGUE, Camille, [l.a.s. à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (68).
- BENOIT, Camille, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1891-1892), B.n.F., Musique, W. 48 (69-74).

- BERARD, Carol, [l.a.s. à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (75).
- BERG, Clara, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (76).
- BERTRAND, Adrien, [l.a.s. à Paul Dukas], (1916), B.n.F., Musique, W. 48 (77).
- BLOCISZEWSKI, [l.a.s. à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (80).
- BLONDEL, Albert, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (81).
- BLUMENTRITT, Georges, [l.a.s. à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (83).
- BLUMER, J., [l.a.s. à Paul Dukas], (1909), B.n.F., Musique, W. 48 (84).
- BOLL, André, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (85).
- BONAVENTURA, Arnolfo, [l.a.s. à Paul Dukas], (1919), B.n.F., Musique, W. 48 (86).
- BONHEUR, Raymond, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1906-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (87-92).
- BONLET, Marcelle, [trois l.a.s. à Paul Dukas], (1933-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (130-131 ; 134).
- BORDES, Charles, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1894-1908), B.n.F., Musique, W. 48 (93-98).
- BOSCHOT, Adolphe, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Bibl-musée de l'opéra, LAS Dukas Paul.
- BOULANGER, Nadia, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (99).
- BOURGAT, Juliette, [l.a.s. à Paul Dukas], (1922), B.n.F., Musique, LA-BOURGAT JULIETTE (1).
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (101).
- BOURNONVILLE, A., [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (102).
- BOUYER, Raymond, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1931-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (103-104).

- BREVAL, Lucienne, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (106).
- BRÉVILLE, Pierre de, [quatre l.a.s. à Paul Dukas], (1888-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (107-110).
- BROHLY, Suzanne, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (111).
- BRUNEAU, Alfred, [cinq l.a.s. à Paul Dukas], (1901-1907), B.n.F., Musique, W. 48 (112-116).
- BRUSSEL, Robert, [quatorze l.a.s. à Paul Dukas], (1899-1914), B.n.F., Musique, W. 48 (117-129) ; W. 49 (326).
- BRUSSEL, Robert, [soixante l.a.s. à Paul Dukas], [1914-1915], Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Fonds Brussel.
- BUSSER, Henri, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (135).
- CARRAUD, Gaston, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (133-134).
- CARRÉ, Albert, [l.a.s. à Paul Dukas], [1905-1935], B.n.F., Musique, W. 50 (1-25) ; W. 48. (136-137).
- CARTAN, Henri, [l.a.s. à Paul Dukas], (1933), B.n.F., Musique, W. 48 (138).
- CARTAN, Jean, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (139).
- CASADESUS, Marius, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (140).
- CASTELLANE, Boni de, [l.a.s. à Paul Dukas], (1914), B.n.F., Musique, W. 48 (141).
- CAUSSADE, Georges, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (142).
- CHABRIER, Emmanuel, [l.a.s. à Paul Dukas], (1894), B.n.F., Musique, W. 48 (144).
- CHALABALA, Zdenek, [l.a.s. à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (145).
- CHAMBERLAIN, Houston, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1894-1895), B.n.F., Musique, W. 48 (146-147).

- CHARPENTIER, Gustave, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (148).
- CHAUSSE, Ernest, [onze l.a.s. à Paul Dukas], (1893-1899), B.n.F., Musique, W. 48 (149-159).
- CHAUSSE, Jeanne, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1907 ; s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (160-161).
- CHAUSSE, Laurence, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (162).
- CHAUSSE, Michel, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (163).
- CHEVILLARD, Camille, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1913-1916), B.n.F., Musique, W. 48 (164-165).
- CLAUSMANN, Aloys, [six l.a.s. à Paul Dukas], (1914-1918), B.n.F., Musique, W. 48 (166-171).
- COLONNE, Édouard, [quatre l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (172-175).
- COOLUS, Romain, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (178).
- CORTOT, Alfred, [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1915-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (183-184).
- DEBUSSY, Claude, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (185).
- DEBUSSY, Emma, [l.a.s. à Paul Dukas], (1918), B.n.F., Musique, W. 48 (186).
- DEMELLIER, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (187).
- DENIS, Maurice, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (188).
- DESAYMARDS, Joseph, [l.a.s. à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (189).
- DESCAMPS, Mathilde, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique.
- DIEMER, Louis, [l.a.s. à Paul Dukas], (1906), B.n.F., Musique, W. 48 (190).

- DIETZ, Maizika, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (191).
- DOMMANGE, René, [l.a.s. à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (239.1).
- DORET, Gustave, [quatre l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (192-195).
- DUBOIS, Théodore, [trois l.a.s. à Paul Dukas], (1908-1923), B.n.F., Musique, W. 48 (196-198).
- DUJARDIN, Édouard, [Brouillons de lettres à Paul Dukas], Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Edouard Dujardin Papers.
- DUCASSE, Roger, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (199).
- DUJARDIN, Édouard, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1914), B.n.F., Musique, W. 48 (200-221).
- DUKAS, Adrien, [cinquante l.a.s. à Paul Dukas], (1889-1907), B.n.F., Musique, W. 49 (45-92, 360-361).
- DUKAS, Jules, [trente-trois l.a.s. à Paul Dukas], (1889-1915), B.n.F., Musique, W. 49 (1-32).
- DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Georges-Jean Aubry au *Chesterian*], (1919), New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF 766.1-2, Box 103, Range : Vault 4, Section B.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Gustave Samazeuilh], (27 août 1932), New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF 164, Box 23, Range : Vault 4, Section A.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Vincent d'Indy], [1892], New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., MFCD877.F142.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Vincent d'Indy], (s.d.), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection of French Manuscript, Box 135, Folder 2.

-DUKAS, Paul, [Correspondance avec Paul Poujaud], (1891-1935), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Robert Brussel], (1894-1935), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (002-568) ; LA-DUKAS PAUL (74-75) ; N.l.a. 11 (60).

-DUKAS, Paul, [Correspondance adressée à Édouard Dujardin], (1907-1934), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection of French Manuscripts Edouard Dujardin Papers, Box 42, Folder 12, 13, 14, 15, Box 43, Folder 43.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Gabriel Fabre], Paris, (30 Juin 1899), New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flager Cary Music Collection, Letters and Mss., MFCD877.F123.

-DUKAS, Paul, [Quarante-deux l.a.s. à Albert Carré], (1905-1931), Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection.

-DUKAS, Paul, [l.a.s à Geraldine Farrar], [1911], Washington, Library of Congress, Music Division, Geraldine Farrar Collection, Box 9, Folder 6.

-DUKAS, Paul, [douze l.a.s. à Jacques Rouché], (1915-1935), B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, L.a.s. DUKAS. Paul (1-13).

-DUKAS, Paul, [six l.a.s. à Louise Alvar], (1926), New York, Pierpont Morgan Library.

-DUKAS, Paul, [six l.a.s. à Claude Arrieu], (1928-1934), B.n.F., Musique, NLA- 27 (008-009).

-DUKAS, Paul, [vingt-neuf l.a.s. à Gabriel Astruc], (1905-1931), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (8-36).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Gabriel Astruc], (1925), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File..

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Georges-Jean Aubry], (1926), New Haven, Yale University, Beinecke Library, FRKF 766.1, Box 103, Range : Vault 4, Section B.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Georges-Jean Aubry], (1913), New York, The Pierpont Morgan Library.

- DUKAS, Paul, [treize l.a.s. à Raoul Blondel], (1905-1930), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (79-97).
- DUKAS, Paul, [quatre l.a.s. à Marie Louise Boellmann], (1922-1932), B.n.F., Musique LA-DUKAS PAUL (121-124).
- DUKAS, Paul, [cinq l.a.s. à Felice Boghen], (1922), Empoli, Centro Studi F.Busoni, Felice Boghen Collection.
- DUKAS, Paul, [huit l.a.s. à Nadia Boulanger], (1910-1932), B.n.F., Musique, N.l.a. 68 (128-135).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Marthe Bouvaist], (s.d.), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (125).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Raymond Bouyer], (1902), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (7).
- DUKAS, Paul, [dix l.a.s. à Pierre de Bréville], (1901-1934), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (42-51).
- DUKAS, Paul, [sept l.a.s. à Alfred Bruneau], (1906), Archives Puaux-Bruneau.
- DUKAS, Paul, [douze l.a.s. à Mme Robert Brussel (mère)], (1898-1915), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (590-593).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Mme Robert Brussel], (1927-1935), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (582-589).
- DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Robert Brussel], (1923-1933), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.
- DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Henri Busser], (1930-1934), B.n.F., Musique, RES VMD MS-12 (1-2).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à André Caplet], (1923), B.n.F., Musique, N.l.a. 269 (252).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Victor Cocur], (1933), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (148).
- DUKAS, Paul, [trois l.a.s. à André Coeuroy], (1921-1923), B.n.F., Musique, N.l.a. 15 (93-96).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à un correspondant non identifié], (13 août 1885), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à un correspondant non identifié], 1908-1927, New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Alfred Cortot], (1928), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Alfred Cortot], (1914), Médiathèque Mahler, Fonds Cortot.

-DUKAS, Paul, [trois l.a.s. à Maurice Desrez], (1913-1934), B.n.F., Musique, N.l.a. 14 (85).

- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Émile Drain], (1932), New York, The Pierpont Morgan Library.

-DUKAS, Paul, [trois l.a.s. à Théodore Dubois], (1921-1923), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (76-78).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Adrien Dukas], (1879-1907), B.n.F., Musique, W. 49 (100-123).

-DUKAS, Paul, [vingt-six l.a.s. à Adrienne Dukas], (1924-1934), B.n.F., Musique, W. 49 (193-194).

-DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Marcel Dupré], (1925), B.n.F., Musique, VM –MICR. 18 ; LA-DUKAS PAUL-70.

-DUKAS, Paul, [neuf l.a.s. à Sylvain Dupuis], (1893-1904), Médiathèque Mahler, Fonds Dupuis.

-DUKAS, Paul, [quinze l.a.s. à Maurice Emmanuel], (1914-1934), Ancienne collection A. Echnéir.

-DUKAS, Paul, [vingt-trois l.a.s. à Manuel de Falla], (1917-1935), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (98-120).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Manuel de Falla], (s.d.), Fondation M. de Falla

-DUKAS, Paul, [cinq l.a.s. à Geraldine Farrar], (1910-1911), Washington, Library of Congress, Farrar Collection, Box 9, Folder 6.

- DUKAS, Paul, [dix l.a.s. à Gabriel Fauré], (1910-1922), B.n.F., Musique, N.l.a. 3 (86-92).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Philippe Fauré-Frémiet], (s.d.), B.n.F., Musique, N.l.a. 9 (119).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Louis Fleury], (1920), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à M. et Mme Édouard Ganche], (1919-1935), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (126-147).
- DUKAS, Paul, [quatre l.a.s. à Louis Hasselmans], (s.d.), Louisiana state University Libraries, Special Collections, Hasselmans Papers, Subgroup I : Louis Hasselmans Papers, 1894-1940, Series 1. Correspondence, 1921-1945, Ms 865.
- DUKAS, Paul, [Correspondance avec Marguerite Hasselmans], (1907-1933), New Haven, Yale University, Music Library, Mss. 107.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Vincent d'Indy], [1897], B.n.F., Département des manuscrits, Section Occidentale, Nouvelles acquisitions françaises, NAF 24839, 1^{ère} partie, feuillet 220.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Vincent d'Indy], (s.d.), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).
- DUKAS, Paul, [neuf l.a.s. à Charles Kœchlin], (1922-1933), Médiathèque Mahler, Fonds Kœchlin.
- DUKAS, Paul, [soixante l.a.s. à Guillaume de Lallemand], (1899-1930), Médiathèque Mahler, Fonds Lallemand.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Fernand Lamy], (1928), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.
- DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Edmond Lavagne], (1920-1935), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.
- DUKAS, Paul, [onze l.a.s. à Yvonne Lefebure], (1930-1935), Médiathèque Mahler, Fonds Lefébure Goldbeck.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Paul Le Flem], (s.d.), Médiathèque Mahler, Fonds Le Flem.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à M. Leroy], (1923), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).

-DUKAS, Paul, [trois l.a.s. à Michel Maurice Lévy], (1913-1917), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Box 61, Folder 1.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Marguerite Long], (s.d.), Médiathèque Mahler, Fonds Long.

-DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Gabriel Marie], (1899), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (71-72).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Catulle Mendès], (1907), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Marie-Louise Pereyra], (1915-1927), B.n.F., Musique, W. 49 (327-341).

-DUKAS, Paul, [sept l.a.s. à Suzanne Pereyra], (1914-1934), B.n.F., Musique, W49 (125-134).

-DUKAS, Paul, [cinq l.a.s. à Hermance Pereyra], (1916-1917), B.n.F., Musique, W. 49 (321-325).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Isidore Philipp], (1915-1927), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (73).

-DUKAS, Paul, [trois l.a.s. à Francis Poulenc], (1915-1917), B.n.F., Musique, N.l.a. 37 (284-285) ; N.l.a. 41 (5).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Gaston Poulet], (1923), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Henri Prunières], (1932), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).

-DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à M. Rameau], (1907-1908), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).

-DUKAS, Paul, [l.a.s. à Jean Ricou], (1927), B.n.F., Musique, W. 50 (31).

- DUKAS, Paul, [dix-huit l.a.s. à Guy Ropartz], (1899-1934), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (52-69).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à M. Rumpelmayer], (1922), B.n.F., Musique, N.l.a. 308 (4).
- DUKAS, Paul, [deux l.a.s. à Gustave Samazeuilh], (1932), New Haven, Yale University, Beinecke Library, FRKF 164, Box 23, Range : Vault 4, Section A.
- DUKAS, Paul, [vingt l.a.s. à Gustave Samazeuilh], (1910-1931), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 372, The Miscellaneous Letters File.
- DUKAS, Paul, [cinq l.a.s. à Florent Schmitt], (1911-1930), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (37-41).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Georges Servières], (1901-1923), Washington, Library of Congress, Mouldenhauer Archives, Box 15.
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Julien Tiersot], (1909), B.n.F., Musique, LA-DUKAS PAUL (1).
- DUKAS, Paul, [l.a.s. à Émile Vuillermoz], (1923), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Carlton Lake Collection French Manuscripts, Box 290, Folder 8.
- DUKAS, Marguerite, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 49 (124).
- DUKAS, Maurice, [l.a.s. à Paul Dukas], (1892-1921), B.n.F., Musique, W. 49 (135-151).
- DUPRÉ, Albert, [l.a.s. à Paul Dukas], (1927), B.n.F., Musique, W. 48 (214).
- DUPRÉ, Marcel, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (213).
- ÉDITIONS DURAND, [quatre l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1921), B.n.F., Musique, W. 48 (607-610).
- DURAND, Jacques, [l.a.s. à Paul Dukas], (1897-1921), B.n.F., Musique, W. 48 (215-235) ; W. 50 (43-50) ; W. 48 (216 ; 226).
- DURAND, Auguste, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (236).

- DURAND, Marie, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (237 - 239.2).
- EGER, Huaragda von, [l.a.s à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (240).
- EISENBERG, Maurice, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (241).
- EMMANUEL, Maurice, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1934-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (243-247).
- EMMANUEL, Maurice, [dix-sept l.a.s. à un correspondant non identifié concernant Paul Dukas], (1927-1936), New Haven, Yale University, Beinecke Library, General Collection (Modern books and manuscripts).
- ERLANGER, Camille, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (248-249).
- ESTYLE, Abel, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (250).
- EUGÈNE DE SUÈDE, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1910), B.n.F., Musique, W. 48 (251-252).
- FABRE, Gabriel, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (253).
- FALLA, Manuel de, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (256).
- FALLA, Manuel de, [l.a.s. à Paul Dukas], (s.d.), Fondation M. de Falla.
- FAURÉ, Gabriel, [soixante l.a.s à Paul Dukas], (1903-1923), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 287.
- FAURÉ-FREMIET, Philippe, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1927-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (254-258).
- FERNANDEZ ARBOS, Enrique, [l.a.s. à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (42).
- FERRARI, Gustave, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (259).
- FERRY, R.M., [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (260).
- FORT, Paul, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1915-1923), B.n.F., Musique, W. 48 (261-262).

- FOURESTIER, Louis, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (263).
- GAFFRÉ, [dix l.a.s à Paul Dukas], (1915-1925), B.n.F., Musique, W. 48 (579-588).
- GALLON, Noël, [deux l.a.s à Paul Dukas], (s.d. ; 1934), B.n.F., Musique, W. 48 (264-265).
- GANNE, Louis, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (266).
- GASCHARD, A., [l.a.s à Paul Dukas], (1910), B.n.F., Musique, W. 50 (55).
- GASTOUÉ, Amédée, [l.a.s à Paul Dukas], (1891), B.n.F., Musique, LA-GASTOUE A (1).
- GAUTHIER-LATHUILE, Jack, [l.a.s à Paul Dukas], (1922), B.n.F., Musique, W. 48 (268).
- GEDALGE, André, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1906-1907), B.n.F., Musique, W. 48 (269-273).
- GERVILLE-RÉACHE, René, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (274).
- GHEUSI, Pierre-Barthelemy, [l.a.s à Paul Dukas], (1933), B.n.F., Musique, W. 50 (32).
- GOLESTAN, Stan, [l.a.s à Paul Dukas], (1928), B.n.F., Musique, W. 48 (275).
- GOTTHELF, Gérard, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (276).
- GOUSSEAU, Lélia, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (277).
- GROVLEZ, Gabriel, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (278).
- GUILLARD, Maurice, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (279).
- HADAMARD, Claire, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1895-1924), B.n.F., Musique, W. 48 (280-284).
- HADAMARD, Jacques, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (285-286).
- HASSELMANS, Marguerite, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1904-1924), B.n.F., Musique, W. 48 (288-291).

- HERBETTE, Maurice, [l.a.s à Paul Dukas], (1925), B.n.F., Musique, W. 48 (292).
- HETTICH, A.L., [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (293).
- HUBEAU, Jean, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1933-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (293-296).
- HÜE, Georges, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (301).
- HUGON, Georges, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (302-303).
- HUISMAN, Georges, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (304).
- INDY, Vincent d', [l.a.s à Paul Dukas], (28 novembre 1899), B.n.F., Manuscrits, Section occidentale, NAF 24839, 1^{ère} partie, feuillet 220.
- INDY, Vincent d', [deux l.a.s. à Paul Dukas], (1894), B.n.F. Musique, N.l.a. 26 (001) ; W. 48 (305).
- JACOB-LACORDAIRE, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (1922), B.n.F., Musique, W. 48 (306).
- JANIN, Jacques, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (307-308).
- JAQUES-DALCROZE, Émile, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (309).
- JOURDAIN, Frantz, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (310).
- KAFTAL, Margot, [l.a.s à Paul Dukas], (1912), B.n.F., Musique, W. 48 (311).
- KAHN, Jacques, [l.a.s à Paul Dukas], (1918), B.n.F., Musique, W. 48 (312).
- KAMPMANN, Alfred, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1891-1892), B.n.F., Musique, W. 48 (313-317).
- KLEMPERER, Oscar, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (319).
- KOUSSEWITZKY, Serge, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1929-1930), B.n.F., Musique, W. 48 (320-321).
- KREIN, Julien, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (322-323).

- LABORDE, Rosine, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (324).
- LALLEMAND, Guillaume de, [douze l.a.s à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (327-332).
- LALLEMAND, Catherine de, [l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1914), B.n.F., Musique, W. 48 (325 ; 330) ; RES VMA MS- 1003 (326-335).
- LALO, Pierre, [l.a.s à Paul Dukas], (1909), B.n.F., Musique, W. 48 (338).
- LAMOUREUX, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (1899), B.n.F., Musique, W. 48 (339).
- LANDOWSKA, Wanda, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (341-342).
- LANDOWSKI, Paul, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (343).
- LANG, Alfred, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (344).
- LAZZARI, Sulvio, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1898-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (345-349).
- LEBLANC, Georgette, [vingt-quatre l.a.s à Paul Dukas], (1904-1921), B.n.F., Musique, W. 48 (352-375).
- LEBLANC, Georgette, [l.a.s. à Octave Maus], [1899], B.n.F., Musique, W. 48 (351).
- LE BORNE, Fernand, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (614).
- LÉON, Paul, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (376).
- LEROLLE, Guillaume, [l.a.s à Paul Dukas], (1918), B.n.F., Musique, W. 48 (377).
- LEROLLE, Henry, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (378).
- LEVADÉ, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (380).
- L'HOEST, Lucien, [l.a.s à Paul Dukas], (1926), B.n.F., Musique, W. 48 (381).
- LOUYS, Pierre, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1906), B.n.F., Musique, W. 48 (382-383).

- LUBIN, Germaine, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (384).
- LUTZ, Henri, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (385).
- MADELINE, [Paul], [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (387).
- MAETERLINCK, Maurice, [correspondance avec Friedrich von Oppeln-Bronikowski], Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004).
- MAETERLINCK, Maurice, [treize l.a.s. à Paul Dukas], (1899-1907), Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature, (ML 08645/0001-0019).
- MAILLARD-VERGER, Pierre, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (398).
- MALHERBE, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (1909), B.n.F., Musique, W. 48 (397).
- MARIOTTE, Antoine, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (399).
- MARTEAU DE MILLEVILLE, C., [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (400).
- MARX, Roger, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (379).
- MASSENET, Jules, [l.a.s à Paul Dukas], (1906), B.n.F., Musique, W. 48 (401).
- MAUCLAIR, Camille, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (402-403).
- MAUS, Octave, [l.a.s. à Paul Dukas], [1899-1900], B.n.F., Musique, W. 48 (350).
- MAYRARGUES, Edmond, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (404).
- MENDES, Catulle, [l.a.s à Paul Dukas], (1905), B.n.F., Musique, W. 48 (577).
- MERSEY, Paul, [l.a.s à Paul Dukas], (1910), B.n.F., Musique, W. 48 (405).
- MESSAGE, André, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1909-1910), B.n.F., Musique, W. 48 (406-408).
- MIGOT, Georges, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (409).

- MOLTE, Gelis, [l.a.s à Paul Dukas], (1888), B.n.F., Musique, W. 48 (411).
- PRINCE DE MONACO, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (410).
- MYCIELSKI, Eygmunk, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (414).
- NAT, Yves, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (412).
- NEISSER Arthur, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (413).
- NEWMAN, Robert, [l.a.s à Paul Dukas], (1926), B.n.F., Musique, W. 50 (62).
- NORTH, Grace, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (287).
- NOUCHY, Alfred, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (415).
- OLLONE, Max d', [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (416).
- PASCAL D'AIX, G., [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1911-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (417-421).
- PAUTRIER, [l.a.s à Paul Dukas], (1933), B.n.F., Musique, W. 48 (422).
- PEREYRA, Marie-Louise, [l.a.s à Paul Dukas], (1909), B.n.F., Musique, W. 49 (326).
- PEREYRA, Suzanne, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1909-1929), B.n.F., Musique, W49 (126 ; 132 ; 133).
- PFITZNER, Hans, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (423-424).
- PHILIPP, Isidore, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (425-426).
- PHOTIADES, Constantin, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (427-430).
- PICQUART, Constantin, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (431).
- PIERNÉ, Gabriel, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (194-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (432-435).

- PINCHERLE, Marc, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (436).
- PIOCH, Georges, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (437-438).
- PIOT, René, [sept l.a.s à Paul Dukas], (1907-1919), B.n.F., Musique, N.l.a. 26 (595) ; W. 48 (439-444).
- PIOT, René, [l.a.s. à Jacques Rouché], B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, Fonds Rouché, LAS PIOT (RENE).
- PISSARO, Frédéric, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (445).
- PLANTÉ, Francis, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1928), B.n.F., Musique, W. 48 (446-447).
- PLÉ, Simone, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (143).
- POIRÉE, Élie, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (448).
- PORTO-RICHE, Georges, [trois l.a.s. à Paul Dukas], (1921), B.n.F., Musique, W. 48 (449-453).
- POUJAUD, Paul, [cent cinquante-neuf l.a.s à Paul Dukas], (1906-1935), New Haven, Yale University, Music Library, Misc. Ms. 288.
- PRUNIÈRES, Henri, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1907-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (454-456).
- PSICHARI, Jean, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (471).
- RAABE, Henriette, [l.a.s à Paul Dukas], (1922), B.n.F., Musique, W. 48 (457).
- RAINDRE, Babette, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (458).
- RENAN, Ary, [douze l.a.s à Paul Dukas], (1893-1899), B.n.F., Musique, W. 48 (459-470).
- RENAN, Noémie, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (472 ; 479).
- RHENE-BATON, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (475).
- RICOU, Jean, [l.a.s à Paul Dukas], (1927), B.n.F., Musique, W. 50 (26).

- RIERA, S., [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (476).
- RISLER, Édouard, [six l.a.s à Paul Dukas], (1908-1908), B.n.F., Musique, W. 48 (477-482).
- RISSE, J., [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (483).
- ROD, Édouard, [deux l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (484-485).
- RODRIGO, Joaquin, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (486).
- ROPARTZ, Guy, [trois l.a.s. à Paul Dukas], (1907-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (489-491).
- ROQUES, Léon, [l.a.s. à Paul Dukas], (1911), B.n.F., Musique, W. 48 (492).
- ROTHSCHILD Maurice de, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (493).
- ROUCHÉ, Jacques, [trois l.a.s. à Paul Dukas], (1921), B.n.F., Musique, W. 48 (452-453a-b).
- ROUSSEL, Albert, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1906-1923), B.n.F., Musique, W. 48 (497-500).
- ROYER, Pauline, [l.a.s à Paul Dukas], (1913), B.n.F., Musique, W. 48 (503).
- RUHLMANN, François, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (504).
- SAGOT, Paul, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (505-507).
- SAINT GEORGES DE BOUHÉLIER, [l.a.s à Paul Dukas], (1915), B.n.F., Musique, W. 48 (508).
- SAMAZEUILH, Gustave, [huit l.a.s à Paul Dukas], (1906-1923), B.n.F., Musique, W. 48 (509-517).
- SAVARD, Augustin, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (518 et 539).
- SCHIRMER, [l.a.s à Paul Dukas], (1911), B.n.F., Musique, W. 48 (520).
- SCHMITT, Florent, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (521).

- SELVA, Blanche, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1906-1907), B.n.F., Musique, W. 48 (522-526).
- SERAFIN, Tullio, [l.a.s à Paul Dukas], (1911), B.n.F., Musique, W. 48 (527).
- SERRA, Pedro, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (568).
- SERT, Misia, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (528-529).
- SEUZER, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (530).
- SIEN SINGHAÏ, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (531-534).
- SILVER, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (535).
- SMALLENS, Alexander, [l.a.s à Paul Dukas], (1919), B.n.F., Musique, W. 48 (536).
- SOUBIES, Albert, [l.a.s à Paul Dukas], (1899), B.n.F., Musique, LA-SOUBIES ALBERT (40).
- SPIERING, Theodor, [l.a.s à Paul Dukas], (1912), B.n.F., Musique, W. 48 (538).
- SPITZMULLER, Georges, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (539).
- SUARÈS, André, [quatre l.a.s. à Paul Dukas], (1902-1921), B.n.F., Musique, W. 48 (540-543)
- TAMIZEY DE LAROQUE, Philippe, [trois l.a.s à Paul Dukas], (1892-1894), B.n.F., Musique, W. 48 (544-546).
- THOMAS, Juan Maria, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (547).
- TOINET, Raymond, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (548).
- TOUCHE, Sébastien, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (549).
- TOUDOUZE, Georges, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1934-1935), B.n.F., Musique, W. 48 (550-551).
- TOURNEMIRE, Charles, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (552).

- TROTROT, Albert, [l.a.s à Paul Dukas], (1902), B.n.F., Musique, W. 48 (553).
- TROUHANNOVA, Natacha, [l.a.s à Paul Dukas], (1917), B.n.F., Musique, W. 48 (556).
- VALLINI, Carlo, [deux l.a.s à Paul Dukas], (1914), B.n.F., Musique, W. 48 (557-558).
- VAN CAMPENHOUT, Mathilde, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (559).
- VAUBOURGOIN, Julien Fernand, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (560).
- VERGIN, Eugénie, [deux l.a.s à Paul Dukas], (s.d. ; 1934), B.n.F., Musique, W. 48 (176-177).
- VUILLEMIN, Louis, [l.a.s à Paul Dukas], (1927), B.n.F., Musique, W. 48 (561).
- WEBERN, Anton ; BERG, Alban ; SCHOENBERG, Arnold, [télégramme collectif à Paul Dukas], (1908), B.n.F., Musique, W. 48 (598).
- WEIL, Léon, [l.a.s à Paul Dukas], (1907), B.n.F., Musique, W. 48 (562).
- WIDOR, Charles Marie, [cinq l.a.s à Paul Dukas], (1932-1934), B.n.F., Musique, W. 48 (563-567).
- WILLY, [quatre l.a.s à Paul Dukas], (1897-1898), B.n.F., Musique, W. 48 (569-472).
- WOGUÉ, Jules, [l.a.s à Paul Dukas], (1934), B.n.F., Musique, W. 48 (573).
- WOLF, Félicien, [l.a.s à Paul Dukas], (1935), B.n.F., Musique, W. 48 (574).
- ZADIKOFF, Janck, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (575).
- ZAMACOÏS SOLER, Joaquin, [l.a.s à Paul Dukas], (s.d.), B.n.F., Musique, W. 48 (568).

Lettres musicales

-DUKAS, Paul, [Motif musical autographe extrait d'*Ariane et Barbe-Bleue* à Arthur Hartmann], (2 mai 1921), Rochester University, Sibley Music Library, Musical Autographs Collection – Manuscripts, series 1, Box 1, Folder 11.

DUKAS, Paul, [Citation musicale autographe « La chant souterrain » à Robert Kastor], (11 mars 1911), New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF 361m, Range : Vault 4, Section C.

-DUKAS, Paul, [Trois motifs musicaux autographes extrait d'*Ariane et Barbe-Bleue* à Gustave Samazeuilh], (février 1933), Catalogue de vente du 20 avril 2006 à Drouot.

-DUKAS, Paul, [Six mesures extraites du prélude de l'acte II d'*Ariane et Barbe-Bleue* à un correspondant non identifié], (s.d.), New Haven, Yale University, Music Library, Frederick R. Koch Collection, Part 1, FRKF 8, Box F1, Range: Vault 4, Section D.

2. Sources imprimées

-« À l'Opéra-Comique », *La Patrie* (12 février 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 797.

-« Autour d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *La Liberté* (24 avril 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 806.

-ARTUS, Louis, « Premières représentations », *Petit Journal* (mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 772.

-BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris : Bouillon, 1893.

-BELLAIGUE, Camille, « Revue musicale », *La Revue des Deux Mondes*, cinquième période, XXXIX (1^{er} juin 1907), p. 689-700.

-BERLIOZ, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris : Henri Lemoine et Cie, 1844.

- BERT, Charles, « Critique musicale », *L'Action* (12 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 769.
- BLAVINHAC, Albert, « Les Théâtres », *La République Française* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 775.
- BLOIS, Pierre, « Ut dièse et ré bémol. La musique et Paul Dukas », *L'Européen*, 2^e année (24 septembre 1930), n° 39.
- BOSCHOT, Adolphe, « Paul Dukas. *Ariane et Barbe-Bleue* », *Chez les musiciens*, Paris : Plon, 1922, p. 188-191.
- BRUNEAU, Alfred, *Musiques d'hier et de demain*, Paris : Fasquelle, 1900.
- BRUNEAU, Alfred, « Musique », *Le Matin* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 821.
- BRUSSEL, Robert, « Paul Dukas », *Le Courrier Musical*, LXII (mars 1911), n° 9, p. 27-28.
- BRUSSEL, Robert, « Avant *Ariane et Barbe-Bleue* », Fonds Montpensier, B.n.F., Musique, [Dossier Paul Dukas], f. 817.
- BRUSSEL, Robert, « Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue Musicale*, VII (mai 1926), p. 91-109.
- BRUSSEL, Robert, « Dans le souvenir de Paul Dukas », *Le Figaro*, cent dixième année (2 juillet 1935), n° 183, p. 5.
- BRUYR, José, « En marge : Autour d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *La Revue Musicale*, XVII (juillet-août 1936), n° 167, p. 38-40.
- BUSNE, Henry de, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Mercure de France*, VIII (15 mai 1907), n° 8, p. 465-471.
- BUSSER, Henri, « Les Premières à Paris », *La Gironde* (12 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 894.
- CARRAUD, Gaston, « Les Premières », *La Liberté* (12 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 787.

- CLOSON, Ernest, « Les Deux dernières adaptations musicales du théâtre de Maeterlinck », *Durendal*, VI (mars 1909), p. 176-180.
- COEUROY, André, « Paul Dukas », *La Musique française moderne*, Paris : Delagrave, 1922, 2/1924, p. 41-46.
- CHANTAVOINE, Jean, « Chronique musicale », *La Revue Hebdomadaire*, VI (15 juin 1907), n° 24, p. 390-397.
- CHAUSSON, Ernest, *Écrits inédits, journaux intimes, romans de jeunesse, correspondance*, éd. par J. Gallois, Monaco : Éditions du Rocher, 1999.
- COLLET, Henri, « Opéra », *Lyrica* (janvier 1935), *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue*. B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, *Dossier d'œuvre, 1934-1935-1936*.
- COQUARD, Arthur, « Musique », *L'Écho de Paris* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 771.
- CURZON, Henri de, « *Ariane et Barbe-Bleue*, l'œuvre littéraire », *Le Guide Musical*, LII (28 avril 1907), n° 17, p. 331-370.
- CURZON, Henri de, « L'Œuvre musicale », *Le Guide Musical*, LIII (12 mai 1907), n° 19, p. 371-373.
- DEBAY, Victor, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Le Courrier Musical*, X (15 mai 1907), n° 10, p. 305-309.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par Fr. Lesure, Paris : Gallimard, 1971.
- DECHARME, Paul, *La Mythologie de la Grèce antique*, Paris : Garnier Frères, 5/1886.
- DESTRANGES, Étienne, « *Ariane et Barbe-Bleue*. Étude analytique », *Revue Musicale de Lyon*, VII (1909), n° 1 à 4.
- DESTRANGES, Étienne, *Fervaal de Vincent d'Indy. Etude thématique et analytique*, Paris : Durand / Fischbacher, 1896

- DUJARDIN, Édouard, « Le Mouvement symboliste et la musique », *Mercure de France*, LXXII (1^{er} mars 1908), n° 257, p. 5-24.
- DUKAS, Paul, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, éd. par M. Tricas-Preckler, Bellatera : Universidad autònoma de Barcelona, 1982.
- DUKAS, Paul, *Correspondance de Paul Dukas*, éd. par G. Favre, Paris : Durand, 1971.
- DUKAS, Paul, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. par G. Samazeuilh, Paris : SEFI, 1948.
- DUKAS, Paul, *Chronique musicale sur deux siècles 1892-1932*, éd. par J.-V. Richard, Paris : Stock, 1980.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Salammbô* de Reyer] », *La Revue Hebdomadaire*, I (11 juin 1892), n° 3, p. 459-470.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Mérowig* de Rousseau] », *La Revue Hebdomadaire*, VII (24 décembre 1892), n° 31, p. 602-613.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Chant de la cloche* de d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, VIII (21 janvier 1893), n° 35, p.456-469.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Werther* de Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, IX (11 février 1893), n° 38, p. 296-309.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Troisième acte de *Tannhäuser* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, X (25 mars 1893), n° 44, p. 622-628.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Vaisseau fantôme* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, X (mars 1893), n° 42, p. 299-307.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kassya* de Delibes] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XI (22 avril 1893), n° 48, p. 622-630.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Pêcheurs de Perles* de Bizet] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XII (mai 1893), n° 51, p. 303-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Phryné* de Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XIII (10 juin 1893), n° 55, p. 303-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Une nouvelle interprétation de la *Walkyrie*] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XV (12 août 1893), n° 64, 301-310.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Projets avortés] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XV (26 août 1893), n° 66, p. 623-628.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre lyrique] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVI (9 septembre 1893), n° 68, p. 305-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Drame et la symphonie] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVI (23 septembre 1893), n° 70, p. 626-631.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Deidamie* de Maréchal] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XVII (7 octobre 1893), n° 72, p. 144-151.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Attaque du moulin* de Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième année, XIX (9 décembre 1893), n° 81, p. 300-309.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Gwendoline* de Chabrier] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XX (20 janvier 1894), n° 87, p. 466-471.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments de *Parsifal* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXI (17 février 1894), n° 91, p. 465-471.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hippolyte et Aricie* de Rameau ; *Armide* de Gluck] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXII (3 mars 1894), n° 93, p. 145-151.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Maîtres chanteurs* de Wagner au concert] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXII (31 mars 1894), n° 97, p. 786-794.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concerts – Un livret sur les rapports de la poésie et de la musique – La *Thaïs* de M. Jules Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXIII (14 avril 1894), n° 99, p. 304-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Falstaff* de Verdi] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXIII (28 avril 1894), n° 1001, p. 623-630.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Djelma* de Lefebvre] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXV (9 juin 1894), n° 107, p. 301-309.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [La Genèse de *Tristan et Iseult* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXV (23 juin 1894), n° 109, p. 626-631.

- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Littérature wagnérienne] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXVI (juillet 1894), p. 621-630.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck] », *La Revue Hebdomadaire*, troisième année, XXXI (1^{er} décembre 1894), n° 132, p. 147-149.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Neuvième symphonie* de Beethoven ; *Freschütz* de Weber ; *La Montagne noire* de Holmès] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXIII (23 février 1895), n° 144, p. 622-629.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Montagne noire* de Holmès] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 février 1895), n° 8, p. 66-67.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments du troisième acte des *Maîtres chanteurs* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXIV (9 mars 1895), n° 146, p. 303-309.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Ninon de Lenclos* de Missa] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (16 mars 1895), n° 11, p. 102-103.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vivandière* de Godard] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXV (27 avril 1895), n° 153, p. 623-629.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Vivandière* de Godard] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 avril 1895), n° 16, p. 156-157.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*William Ratcliff* de Leroux ; *L'Or du Rhin* de Wagner au concert] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVI (11 mai 1895), n° 155, p. 302-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Tannhäuser* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVI (mai 1895), n° 157, p. 626-635.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Tannhäuser* de Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 mai 1895), n° 20, p. 188.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Guernica* de Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (29 juin 1895), n° 24, p. 233-234.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Guernica* de Vidal ; *Pris au Piège* de Gédalge] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVII (22 juin 1895), n° 161, p. 626-631.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [À propos de musique ancienne : Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVII (8 juin 1895), p. 303-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Vieux opéras-comiques] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XXXVIII (6 juillet 1895), n° 163, p. 146-152.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Aïda* de Verdi] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (5 octobre 1895), n° 31, p. 314.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Concerts de l'Opéra : *Herculanum* de David et *Fervaal* de d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 novembre 1895), n° 36, p. 358-359.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Une conférence de M. F.-A. Gevaert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 novembre 1895), n° 37, p. 365-367.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Xavière* de Dubois] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 décembre 1895), n° 38, p. 374.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Frédégonde* de Guiraud] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 décembre 1895), n° 41, p. 399-401.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Xavière* de Dubois ; *Frédégonde* de Guiraud] », *La Revue Hebdomadaire*, quatrième année, XL (21 décembre 1895), n° 187, p. 145-153.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* de Lalo et Coquard] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLIV (11 janvier 1896), n° 190, p. 305-312.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Jacquerie* de Coquard] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (4 janvier 1896), n° 1, p. 4-5.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deuxième acte d'*Orphée* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (25 janvier 1896), n° 4, p. 33.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Deuxième acte d'*Orphée* de Gluck] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLIV (25 janvier 1896), n° 192, p. 633-634.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Concerts ; Prologue de *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLV (février 1896), p. 304-311.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments wagnériens ; Ambroise Thomas] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLV (février 1896), p. 780-788.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les Concert : Berlioz, Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (15 février 1896), n° 7, p. 59.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Circé* de Dubois au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (29 février 1896), n° 9, p. 80.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Troisième acte du *Crépuscule des Dieux* de Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 mars 1896), n° 10, p. 90-91.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orphée* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mars 1896), n° 12, p. 110-111.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Judith* de Lefebvre] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 mars 1896), n° 13, p. 121-122.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Struensée* de Meyerbeer au concert] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLVII (avril 1896), p. 309.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Saint-Georges* de Vidal au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (11 avril 1896), n° 15, p. 138-139.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hellé* de Duvernoy, *Le Chevalier d'Harmenthal* de Messenger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 mai 1896), n° 21, p. 180-181.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hellé* de Duvernoy ; *Chevalier d'Harmenthal* de Messenger] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, XLVIII (mai 1896), p. 621-629.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Femme de Claude* de Cahen] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (11 juillet 1896), n° 25, p. 238-239.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Don Pasquale* de Donizetti ; *La Femme de Claude* de Cahen] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, L (4 juillet 1896), p. 146-152.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Le Théâtre de Bayreuth ; La résurrection d'un trouvère] », *La Revue Hebdomadaire*, cinquième année, L (25 juillet 1896), p. 623-630.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fiona* de Bachelet au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (19 décembre 1896), n° 40, p. 379-380.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fiona* de Bachelet au concert] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, II (janvier 1897), p. 126-132.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments wagnériens et beethovéniens] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 janvier 1897), n° 5, p. 44-45.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Briséis* de Chabrier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (13 février 1897), n° 7, p. 63-65.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* d'Erlanger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 février 1897), n° 8, p. 74-75.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* de Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (27 février 1897), n° 9, p. 88-90.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Kermaria* d'Erlanger] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, III (février 1897), p. 556-562.

- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Messidor* de Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, IV (mars 1897), p. 265-271.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Premier acte de *Siegfried* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, V (avril 1897), p. 426-427.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Vaisseau fantôme* de Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (29 mai 1897), n° 22, p. 204-205.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Vaisseau fantôme* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, VII (juin 1897), p. 276-283.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Inventaire] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, VIII (juillet 1897), p. 565-571.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Spahi* de Lambert] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, sixième année, XI (octobre 1897), p. 708-713.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Sur la question du Théâtre Lyrique] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 octobre 1897), n° 27, p. 297-299.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Spahi* de Lambert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 octobre 1897), n° 31, p. 321-322.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (4 décembre 1897), n° 33, p. 360-361.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Sapho* de Massenet] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, I (décembre 1897), p. 272-279.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Sur l'Opéra-Comique] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, III (février 1898), p. 270-279.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Flûte enchantée* de Mozart] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (5 février 1898), n° 6, p. 47-48.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Ouverture d'*Obéron* de Weber] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (26 mars 1898), n° 13, p. 108.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ile du rêve* de Hahn ; *Le Roi l'a dit* de Delibes] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 avril 1898), n° 14, p. 116-117.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments wagnériens] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (16 avril 1898), n° 16, p. 136-137.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Thaïs* de Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 avril 1898), n° 17, p. 144-145.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ile du rêve* de Hahn ; *Le Roi l'a dit* de Delibes] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, V (avril 1898), p. 873-280.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Prophète* de Meyerbeer ; *Fervaal* de d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mai 1898), n° 21, p. 183-184.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Prophète* de Meyerbeer ; *Fervaal* de d'Indy] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, VII (juin 1898), p. 118-126.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Rousseau ; *La Vie de Bohème* de Puccini] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (25 juin 1898), n° 24, p. 216-217.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Cloche du Rhin* de Rousseau ; *La Vie de Bohème* de Puccini] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, septième année, VIII (juillet 1898), p. 121-130.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Premier acte de *Tristan et Iseult* de Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (19 novembre 1898), n° 36, p. 328-329.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Vidal] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 décembre 1898), n° 42, p. 379-380.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Premier acte de *Tristan et Iseult* de Wagner au concert ; Fragments des *Troyens* et de la *Prise de Troie* de Berlioz au concert] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, I (décembre 1898), p. 273-278.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Burgonde* de Vidal] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, II (janvier 1899), p.118-126.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Fidelio* de Beethoven] », *La Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, XXI (février 1899), p. 135-144.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Puget] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (1^{re} avril 1899), n° 13, p. 116-117.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Briséis* de Chabrier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 mai 1899), n° 20, p. 177.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Beaucoup de bruit pour rien* de Puget ; *Obéron* de Weber] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, VI (mai 1899), p. 130-140.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Massenet] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (3 juin 1899), n° 22, p. 198.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Joseph* de Méhul] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (17 juin 1899), n° 23, p. 210-211.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Briséis* de Chabrier] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, VII (juin 1899), p. 116-121.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Cendrillon* de Massenet ; *Joseph* de Méhul ; Ernest Chausson] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, VIII (juillet 1899), p. 272-281.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Quelques livres] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, XI (octobre 1899), p. 124-132.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Tristan et Iseult* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, huitième année, XII (novembre 1899), p. 265-274.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Prise de Troie* de Berlioz] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 novembre 1899), n° 35, p. 324-325.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 décembre 1899), n° 38, p. 350-351.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Irato* de Méhul ; *Orphée* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 décembre 1899), n° 41, p. 380-381.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Prise de Troie* de Berlioz] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, I (décembre 1899), p. 124-135.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Proserpine* de Saint-Saëns ; *Orphée* de Gluck] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, II (janvier 1900), p. 134-143.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Louise* de Charpentier ; *Lancelot* de Joncière] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (17 février 1900), n° 7, p. 60-61.

-DUKAS, Paul, « Chronique Musicale [*Louise* de Gustave Charpentier ; *Lancelot* de Joncières] », deuxième série, neuvième année, IV (mars 1900), *La Revue Hebdomadaire*, p. 124-134.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif polonais* d'Erlanger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 avril 1900), n° 17, p. 164-165.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Juif polonais* d'Erlanger] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, VI (mai 1900), p. 130-139.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hansel et Gretel* de Humperdinck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (16 juin 1900), n° 23, p. 228-229.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Iphigénie en Tauride* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 juin 1900), n° 24, p. 238-239.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hansel et Gretel* de Humperdinck] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, VIII (juillet 1900), p. 127-133.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Rêve* de Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, neuvième année, IX (3 novembre 1900), p. 130-140.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Or du Rhin* de Wagner au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (26 janvier 1901), n° 4, p. 30.

- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Duo de *Tristan et Iseult* de Wagner ; *Armide* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 février 1901), n° 6, p. 47.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 février 1901), n° 8, p. 60-61.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Or du Rhin* de Wagner] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, III (février 1901), p. 278-280.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Astarté* de Leroux] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, IV (mars 1901), p. 126-133.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Charlotte Corday* de Georges] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (23 mars 1901), n° 12, p. 92-93.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Charlotte Corday* de Georges] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, V (avril 1901), p. 130-134.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Ouragan* de Bruneau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 mai 1901), n° 20, p. 156-157.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Roi de Paris* de Hüe ; *L'Ouragan* de Bruneau] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, VII (juin 1901), p. 264-274.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Saint-Saëns] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2 novembre 1901), n° 34, p. 269-270.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments wagnériens] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 novembre 1901), n° 33, p. 275-276.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Barbares* de Saint-Saëns] », *La Revue Hebdomadaire*, deuxième série, dixième année, XII (novembre 1901), p. 262-270.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments wagnériens] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (11 janvier 1902), n° 2, p. 14.
- DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Hippolyte et Aricie* de Rameau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 janvier 1902), n° 3, p. 29-30.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Siegfried* de Wagner] », *La Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, XXVII (février 1902), p. 161-166.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Orsola* de Hillemacher] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 mai 1902), n° 22, p. 172-173.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Crépuscule des Dieux* de Wagner] », *La Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, XXVII (juin 1902), p. 500-504.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Tristan et Iseult* de Wagner ; *La Troupe Jolicœur* de Coquard] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 juin 1902), n° 23, p. 181-182.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Don Juan* de Mozart ; *L'Or du Rhin* de Wagner au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (25 octobre 1902), n° 33, p. 264.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Pelléas et Mélisande* de Debussy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (8 novembre 1902), n° 34, p. 272-273.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Idoménée* de Mozart] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (6 décembre 1902), n° 38, p. 306.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Fiancée vendue* de Smetana] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (13 décembre 1902), n° 39, p. 313-314.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Paillasse* de Leoncavallo] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 décembre 1902), n° 40, p. 320-321.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Carmélite* de Hahn] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (10 janvier 1903), n° 2, p. 12-13.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Prélude de *L'Étranger* de d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (24 janvier 1903), n° 4, p. 29-30.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Titania* de Hüe] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 janvier 1903), n° 5, p. 36-37.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Traviata* de Verdi ; *Iphigénie en Tauride* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 février 1903), n° 8, p. 60-61.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Castor et Pollux* de Rameau] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (14 mars 1903), n° 11, p. 88.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Muguette* de Missa] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (28 mars 1903), n° 13, p. 106-107.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Prélude de *Gwendoline* de Chabrier] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (11 avril 1903), n° 15, p. 121.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Les concerts : Wagner et Beethoven] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (7 novembre 1903), n° 34, p. 286-287.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Roi Arthur* de Chausson] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (5 décembre 1903), n° 38, p. 321-322.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*L'Étranger* de d'Indy] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (12 décembre 1903), n° 39, p. 328-329.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La reine Fiamette* de Leroux] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 janvier 1904), n° 2, p. 13-14.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Les Indes Galantes* de Rameau au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 février 1904), n° 8, p. 66.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*La Fille de Roland* de Rabaud] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9 avril 1904), n° 15, p. 121-122.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Fils de l'étoile* d'Erlanger] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (30 avril 1904), n° 18, p. 148-150.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet ; *Le Cor fleuri* de Halphen] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (21 mai 1904), n° 21, p. 172-173.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Alceste* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 juin 1904), n° 24, p. 199-200.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [Fragments des *Indes Galantes* de Rameau au concert] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (24 décembre 1904), n° 41, p. 343-344.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Le Vaisseau fantôme* de Wagner] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (31 décembre 1904), n° 42, p. 343-344.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Armide* de Gluck] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (20 mai 1905), n° 20, p. 157-158.

-DUKAS, Paul, « Chronique musicale [*Miarka* de Georges] », *Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 novembre 1905), n° 35, p. 296-297.

-DUKAS, Paul, « Une première à l'Opéra-Comique : *Le Hulla* de Rousseau », *Le Quotidien* (11 mars 1923), n° 120, p. 4.

-DUKAS, Paul, « *Nausicaa* de Hahn ; *Pepita Jimenez* d'Albeniz à l'Opéra-Comique », *Le Quotidien* (5 juillet 1923), n° 22, p. 6.

-DUKAS, Paul, « *Le Jardin du Paradis* de Bruneau à l'Opéra », *Le Quotidien* (3 novembre 1923), n° 145, p. 5.

-DUKAS, Paul, « [*La Griffes* de Fourdrain ; *Sainte Odile* de Bertrand à l'Opéra-Comique] », *Le Quotidien* (8 novembre 1923), n° 150, p. 4.

-DUKAS, Paul, « *La Plus forte* de Leroux à l'Opéra-Comique », *Le Quotidien* (13 janvier 1924), n° 214, p. 5.

-DUKAS, Paul, « *Le Pays* de Ropartz à l'Opéra-Comique », *Le Quotidien* (12 février 1924), n° 244, p. 4.

-DUKAS, Paul, « *Les Dieux sont morts* de Tournemire ; *Siang-Sin* de Georges Hüe », *Le Quotidien* (26 mars 1924), n° 412, p. 5.

-DUKAS, Paul, « *L'Appel de la mer* de Rabaud à l'Opéra-Comique », *Le Quotidien* (12 avril 1924), n° 429, p. 6.

-DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : La musique italienne moderne », *Comædia*, quatrième année (31 janvier 1910), n° 854, p. 2.

-DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : Ce qu'est, ce que sera la musique mécanique », *Candide* (1930).

- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : La musique étrangère et les compositeurs français », *Le Gaulois*, quarante-cinquième année, troisième série (13 décembre 1910), n° 12113, p. 2.
- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », *Musica* (février 1911), p. 58.
- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : Activité musicale pendant la guerre », *Le Cri de Paris*, dix-neuvième année (1^{er} août 1915), n° 957.
- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : L'inspiration », *The Chesterian*, IX (janvier-février 1928), n° 68, p. 112.
- DUKAS, Paul, « Réponse à l'enquête : Quels sont vos maîtres et vos modèles ? Quels sont vos directions ? », *Musique*, deuxième année (octobre 1928), n° 1, p. 585.
- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : L'évolution de la musique de chambre », *Le Courrier Musical et Théâtral*, trente et unième année (15 mars 1930) n° 6, p. 166.
- DUKAS, Paul, « [Réponse à l'enquête] : L'avenir des concerts symphoniques », *Le Courrier Musical et Théâtral*, trente-deuxième année (1^{er} octobre 1930), n° 16, p. 534
- DUMESNIL, René, *La Musique contemporaine en France*, Paris : A. Colin, 1930, R/1949.
- DURAND, Jacques, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris : Durand, 1924-1925, (2 volumes).
- EMMANUEL, Maurice, « Conférence à la mémoire de Paul Dukas », *Le Monde Musical*, XLVI (31 juillet 1935), n° 7, p. 221-226.
- FAURÉ, Gabriel, *Opinions Musicales*, éd. par P.-B. Gheusi, Paris : Rieder, 1930.
- FAVRE, Georges, éd., « Les débuts de Paul Dukas dans la critique musicale : les représentations wagnériennes à Londres en 1892 », *Revue de Musicologie*, LVI (1970), n° 1, p. 54-85.
- FAVRE, Georges, éd., « Paul Dukas et le Théâtre Lyrique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXX (1978), n° 1, p. 55-70.

-FLAT, Paul, *Revue Politique et Littéraire*, cinquième série, VII (18 mai 1907), n° 20, p. 638-639.

-FOURCAUD, Louis de, « Musique », *Le Gaulois* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 833.

-FOURCAUD, Louis de, « Musique », *Revue Indépendante*, II (janvier 1887), n° 3.

-GIRARD, Jules, *Le Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*, Paris : Hachette, 1879.

-HUGO, Victor, *La Légende des siècles*, vol. II, Paris : Michel Lévy Frères/Hetzel Et Cie, 1859.

-INDY, Vincent d', *Emmanuel Chabrier et Paul Dukas : conférence prononcée le 8 avril 1920 aux concerts historiques Pasdeloup*, Paris : Heugel, 1920.

-JULLIEN, Adolphe, « Revue musicale », *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, cent dix-neuvième année (19 mai 1907), n° 138, p. 1-2.

-KŒCHLIN, Charles, *Esthétique et langage musical*, éd. par M. Duchesneau, Sprimont : Mardaga, 2006.

-LACOMBE, Louis, « Paul Dukas », *La Revue Bleue*, XX (mars 1910), n° 15, p. 75-80.

-LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps*, quarante-septième année (25 juin 1907), n° 16803, p. 3.

-LALOY, Louis, « Chronique musicale », *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (18 mai 1907), n° 20, p. 178-179.

-LALOY, Louis, « Musique moderne. MM. Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue Musicale*, II (octobre 1902), n° 10, p. 404-409.

-LALOY, Louis, *La Musique retrouvée*, Paris : Desclée De Brouwer, 1928, R/1974.

-LANDORMY, Paul, « État actuel de la musique française », *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, cinquième série, I (26 mars 1904), n° 13, p. 394-397 et (2 avril 1904), n° 14, p. 421-426.

- LAVIGNAC, Albert, *La Musique et les Musiciens*, Paris : Delagrave, 1895, R/1928.
- LAVIGNAC, Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris : Delagrave, 1900.
- LE BORNE, Fernand, « Les Théâtres à Paris », *Le Soir Bruxelles* (12 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 889.
- Le Nouvelliste* (14 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 911.
- LEBLANC, Georgette, *Souvenirs*, Paris : Grasset, 1931.
- LECONTE, Sébastien Charles, *Le Sang de Méduse*, Paris : Mercure de France, 1905.
- LEGRAND D'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Fabliaux ou contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris : Renouard, 1929.
- LITTE, « À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *La Grande Revue* (25 mai 1907), n° 10, p. 659-672.
- MAETERLINCK, Maurice, *Douze chansons*, Bruxelles : Lacomblez, 1896, R/ « Quinze chansons », *Œuvres I. Le Recueil de l'âme*, éd. par P. Gorceix, Paris : Éditions Complexe, 1999, p. 93.
- MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, Bruxelles : Lacomblez, 1901, R/ « *Ariane et Barbe-Bleue* », *Œuvres III Théâtre 2*, éd. par P. Gorceix, Paris : Éditions Complexe, 1999, p. 10-43.
- MAETERLINCK, Maurice, « *Blaubart und Ariane* », *Wiener Rundschau* (15 juillet 1899), p. 393-414.
- MAETERLINCK, Maurice, *Sœur Béatrice and Ardiane and Barbe-Bleue*, trad. par B. Miall, New York, Dodd Mead and Company, 1902.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Sagesse et la destinée*, Paris : Fayard, 1926.
- MAUCLAIR, Camille, *La Religion de la musique*, Paris : Fischbacher, 1909, 2/1938.
- MALHERBE, Charles, « M. Paul Dukas », *S.I.M.*, VI (août-septembre 1910), n° 8 et 9, p. XVI.

- MALHERBE, Henry, « La musique », *Le Temps* (30 janvier 1935), B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue. Dossier d'œuvre. 1934-1935-1936*.
- MANGEOT, André, « Opéra », *Le Monde musical* (31 janvier 1935), B.n.F., Bibl.-musée de l'opéra, *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue. Dossier d'œuvre, 1934-1935-1936*.
- MARNOLD, Jean, « Musique », *Mercure de France* (15 juin 1907), p. 734-737.
- MAUS, Octave, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *L'Art Moderne*, XXVII (12 mai 1907), n° 19, p. 145-147.
- MENDÈS, Catulle, « Le Jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste », *Revue Wagnérienne*, I (8 juin 1885), n° 5.
- MICHEL, Francisque, *Horn et Rimenhild, , recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures, composés en français, en anglais et en écossais, dans les XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford et d'Édimbourg*, Paris : Imprimé pour le Bannatyne Club, 1845.
- MIRANDE, Hippolyte, [Article sur Paul Dukas], s.n., [1901-1902], Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds L. Vallas, dossier 41, f. 45.
- MONMERQUÉ, Louis-Jean-Nicolas ; MICHEL, Francisque, *Théâtre français au Moyen-Age*, Paris : Firmin Didot Frères, 1842.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'Origine de la tragédie dans l'esprit de la musique*, trad. par J. Marnold et J. Morland, Paris : Mercure de France, 1906.
- NOZIÈRE, « Le Théâtre », *Gil Blas* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 827.
- « Paul Dukas ou le musicien philosophe », *Dissonances* (1932), n° 6.
- PHOTIADES, Constantin, « La Musique : nouveautés », *La Revue de Paris*, trente-cinquième année, II (1^{er} avril 1928), n° 7, p. 670-683.

- PHOTIADES, Constantin, *La Revue de Paris*, quarante-deuxième année (1^{er} avril 1935), n° 7.
- POUGIN, Arthur, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, LXXII (18 mai 1907), n° 20, p. 154-156.
- PRUNIERES, Henry, *Cinquante ans de musique française*, Paris : Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- REYER, Ernest, *Quarante ans de musique*, éd. par E. Henriot, Paris : Calmann-Lévy, 1909.
- ROLAND-MANUEL, Alexis, « À propos d'Ariane et Barbe-Bleue », *Le Guide Musical*, LVII (avril 1911), n° 15, p. 171-178.
- SAINT-AUBAN, Émile de, « Feuilleton musical », *Soleil* [mai 1907], B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 774.
- SAINT-JEAN, J., « Revue musicale : Théâtre de l'Opéra-Comique », *La Nouvelle Revue*, XLV (1^{er} juin 1907), p. 419-425.
- SAMAZEUILH, Gustave, « Silhouettes de musiciens : Paul Dukas », *Le Courrier Musical*, X (15 novembre 1907), n° 22, p. 601-608.
- SAMAZEUILH, Gustave, *Paul Dukas*, Paris : Durand, 1913, 2/1936.
- SCHNEIDER, Louis, « La Musique », *Le Radical* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 784.
- SCHNEIDER, Louis, « La Musique étrangère et les compositeurs français », *Le Gaulois* (13 décembre 1910), n° 12113, p. 1-2.
- SÉRÉ, Octave, « Paul Dukas », *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris : Mercure de France, 1911, p. 163-172.
- SERVIÈRES, Georges, « Ariane et Barbe-Bleue », *La Revue de Paris*, XXIV, III (1^{er} juin 1907), n° 11, p. 621-630.
- SOUDAY, Paul, *L'Éclair* (11 mai 1907), B.n.F., Musique, Fonds Montpensier, [Dossier Paul Dukas], f. 776.

-STOULLIG, Edmond, [« 10 mai – Première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* »], *Les Annales du théâtre et de la musique*, Publication annuelle, XXXIV (1908), Paris : P. Ollendorff, 1909, p. 123-126.

-TORCHET, Julien, « *Ariane et Barbe-Bleue* », s.n., [1907-1908], Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds L. Vallas, dossier 127, f. 65.

-VUILLEMIN, Louis, « New York et Milan connaîtront cette saison *Ariane et Barbe-Bleue* », *Comædia* (10 juillet 1910).

-VUILLEMIN, Louis, « Pour la musique française. La réponse des musiciens », *Comædia*, (15 novembre 1910).

-VUILLERMOZ, Émile, « La Musique : Théâtres lyriques », s.n. (27 mars 1922), Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds L. Vallas, dossier 131, f. 62.

-WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, trad. par J.-G. Prod'homme, 13 volumes, Paris : Delagrave, 1907-1924.

B – Sources secondaires

-« *Ariane et Barbe-Bleue, Le Château de Barbe-Bleue* », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 149/150, (novembre-décembre 1992), p. 14-76.

-ALEXANDRESCU, Romeo, *Paul Dukas*, Bucarest : Editura muzicală, 1971.

-ARISTOTE, *Poétique*, éd. par M. Magnien, Paris : Le Livre de Poche, 1990.

-AUBIN, Tony, « Paul Dukas », *Histoire de la musique*, vol. II, éd. par A. Roland-Manuel, Paris : Gallimard, 1960, R/2001, p. 942-947 (collection folio essais).

-AUTOGRAPHES MUSICAUX : manuscrits et lettres de compositeurs, manuscrits et correspondances de Paul Dukas, [vente, Paris, Hôtel Drouot, 20 juin 1977], Paris : P. Berès, 1977.

-BENOIT-JEANNIN, Maxime, *Georgette Leblanc*, Bruxelles : Le Cri, 1998.

- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène, *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2012.
- BERLIOZ, Hector, *De L'instrumentation*, éd. par J.-M. Fauquet, Pantin : Le Castor Astral, 1994.
- BERTAUT, Sophie, *Le symbolisme dans Ariane et Barbe-Bleue*, Maîtrise de musicologie non publiée, Paris IV, 1992.
- BLAISE, Fabienne, « L'expérience délirante de la raison divine : les *Bacchantes* d'Euripide », *Methodos*, « Figures de l'irrationnel » (2003), n° 3.
- BONDEVILLE, Emmanuel, *Paul Dukas ou l'anti-apprenti sorcier*, Paris : Firmin-Didot, 1965.
- BOSCHOT, Adolphe, « Paul Dukas », *Portrait de musiciens*, Paris : Plon, 1947, p. 188-191.
- BOYD, Everett Vernon, *Paul Dukas and the impressionist milieu : stylistic assimilation in three orchestral works*, Ann Arbor : UMI, 1985.
- BRANGER, Jean-Christophe, éd., *Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.
- BRANGER, Jean-Christophe ; GIROUD, Vincent, éd., *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- BRANGER, Jean-Christophe ; RAMAUT, Alban, éd., *Opéra et Religion sous la III^e République*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.
- BRANGER, Jean-Christophe ; RAMAUT, Alban, éd., *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- CARRÉ, Albert, *Souvenirs de théâtre*, Paris : Plon, 1950.
- CHABRIER, Emmanuel, *Correspondance*, éd. par R. Delage, F. Durif et T. Bodin, Paris : Klincksieck, 1994.

-CHAILLEY, Jacques, « La Chanson des cinq filles d'Orlamonde de Dukas », *La Revue Internationale de Musique*, XV (1952), n° 12, p. 80.

-CLAPHAM, John, « Paul Dukas », *The New grove dictionary of music and musicians*, éd. par S. Sadie, Londres : Macmillan, 7/2001, vol. VII, p. 670-674.

-COGNAZZO, Roberto, « Paul Dukas », *Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti*, vol. V, éd. par A. Basso, Turin : Unione tipografico-editrice torinese, 1983-1984, R/1989, vol. II, p. 573-574.

-CRICHTON, Ronald, « Ariane et Barbe-Bleue », *The New grove dictionary of opera*, éd. par S. Sadie, Londres : Macmillan, 1992, vol. I, p. 183-184.

-CUSSET, Christophe, *La Tragédie grecque*, Paris : Seuil, 1997.

-DEBUSSY, Claude, *Correspondance 1872-1918*, éd. par Fr. Lesure, D. Herlin et G. Liébert, Paris : Gallimard, 2005.

-DELAGE, Roger, *Emmanuel Chabrier*, Paris : Fayard, 1999.

-DUCHESNEAU, Michel, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont : Mardaga, 1997.

-ESCHYLE, *Théâtre complet*, éd. par E. Chambry, Paris : Flammarion, 1964.

-EURIPIDE, *Les Bacchantes*, éd. par J. et M. Bollack, Paris : Les Éditions de Minuit, 2005.

-FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*, éd. par J.-M. Nectoux, Paris : Flammarion, 1992.

-FAURE, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris : Klincksieck, 1997.

-FAURE, Michel, *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*, Paris : Flammarion, 1985.

-FAVRE, Georges, *L'Œuvre de Paul Dukas*, Paris : Durand, 1969.

-FAVRE, Georges, *Paul Dukas*, Paris : La Colombe, 1948.

- FONDS DE LA LIBRAIRIE PIERRE BERÈS "DES INCUNABLES A NOS JOURS", 5ème VENTE PIERRE BERÈS - 3^{ème} partie, [vente, Paris, Drouot-Richelieu, 13 décembre 2006] Paris, 2006, art.703.
- FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris : Fayard, 1999.
- FRAZER, James George, *Le Rameau d'or*, éd. par N. Belmont et M. Izard, Paris : Robert Lafont, 1981-1994, 4 volumes.
- GALLOIS, Jean, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont : Mardaga, 2004.
- GOLDBECK, Frédéric, « Dukas », *Des compositeurs au XX^e siècle*, trad. par G. Brunschwig, Paris : Parution, 1974, R/1988, p. 49-56.
- GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy la musique à vif*, Paris : Minerve, 2002.
- GOUBAULT, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*, Paris : Minerve, 2009.
- GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, Genève-Paris : Slatkine, 1984.
- GUICHARD, Léon, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris : Presses universitaires de France, 1963.
- HALBREICH, Harry, *Lyrice*, II (1975), n° 16, p. 4-5, B.n.F., Bibl.-musée de l'Opéra, *Paul Dukas. Ariane et Barbe-Bleue. Dossier d'œuvre, 1934-1935-1936*.
- HARASZTI, Émile, « La Critique musicale », *Histoire de la musique*, vol. II, éd. par A. Roland-Manuel, Paris : Gallimard, 1960, R/2001, p. 1629-1631 (collection folio essais).
- HEATH, Mary, *A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, Dissertation non publiée, Université de Rochester, 1988.
- HELBÉ, Jacques, *Paul Dukas (1865 – 1935)*, Paris : Éditions P.M.P., 1975.
- HELL, Henri, « Études musicales analytiques : *Ariane et Barbe-Bleue*, 1^{er} acte », *Le Guide du Concert et du Disque*, (18 janvier 1957), n° 37, p. 524.

-HERZMAN, Ronald B. ; DRAKE, Graham ; SALISBURY, Eve ; *Four Romances of England*, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1999.

-HOÉRIÉE, Arthur, « Paul Dukas et la musique française », *Les Beaux-Arts*, VII (15 janvier 1937), n° 228, p. 20-21.

-HOMÈRE, *L'Odyssée*, éd. par P. Brunet, Paris : Gallimard, 2000.

-HOPKINS, Gerard Manley, « Paul Dukas », *The New grove dictionary of music and musicians*, éd. par S. Sadie, Londres : Macmillan, 6/1980, vol. V, p. 690-693.

-HUEBNER, Steven, *French Opera at the fin de siècle: wagnérism, nationalism, and style*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1999.

-HUE-GAY, Élysabeth, *Paul Dukas (1865-1935) : Ariane et Barbe-Bleue ses représentations à Genève et à Lyon*, rapport de recherche bibliographique, DESS non publié de réseaux d'information et document électronique, Villeurbanne : ENSSIB, 2002.

-INDY, Vincent d', *Ma vie*, éd. par M. d'Indy, Paris : Seguiers, 2001.

-JOUSSE, Eurydice, GÉRARD, Yves, *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon : Symétrie, 2009.

-KAMINSKY, Piotr, « Ariane et Barbe-Bleue », *Mille et un opéras*, Paris : Fayard, 2003, p. 391-393.

-KELKEL, Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris : Vrin, 1984.

-LACOMBE, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997.

-*Lalitâvistara*, éd. par G. Rachet, Pauthier et G. Brunet, Paris : Sand, 1996.

-LALO, Pierre, « Grands artistes d'autrefois et d'aujourd'hui : Paul Dukas », *Le Temps* (15 janvier 1942), n° 29319, p. 3.

-LALO, Pierre, « Paul Dukas », *De Rameau à Ravel : portraits et souvenirs*, Paris : Albin Michel, 1947, p. 179-186.

- LANDORMY, Paul, « Paul Dukas », *La Musique française après Debussy*, Paris : Gallimard, 1943, p. 29-34.
- LAWRENCE, Robert, « A cascade of jewels », *Opera News*, XXX (novembre 1965), n° 3, p. 6-7.
- LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France*, Paris : Champion, 2005.
- LECLER, Éric, *L'Opéra symboliste*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- LESURE, François, éd., « Deux lettres de Georgette Leblanc à Paul Dukas », *Revue de Musicologie*, LI (1965), n° 1, p. 93-97.
- LESURE, François, éd., *Paul Dukas* [Catalogue d'exposition], Paris : B.n.F., Musique, 1965.
- LORENT, Catherine, *Ariane et Barbe-Bleue*, Thèse de musicologie non publiée, Paris : Conservatoire National Supérieur de Musique, 1978.
- MAGNARD, Albéric, *Correspondance (1888-1914)*, éd. par C. Vlach, Paris : Klincksieck, 1997.
- MARNAT, Marcel, *Giacomo Puccini*, Paris : Fayard, 2005.
- MAURAT, Edmont, *Souvenirs littéraires et musicaux*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976.
- MOORE, George, *Letters from George Moore to Ed. Dujardin, 1886-1922*, éd. par J. Eglinton, New York : Crosby Gaige, 1929.
- MOORE, Williams Angus, *The Significance of late nineteenth-century French wagnérisme in the relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin ; a study of their correspondence, essays on Wagner, and Dukas's opera Ariane et Barbe-Bleue*, Ann Arbor : UMI, 2000.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré*, Paris : Flammarion, 1990.
- PALAUX-SIMONET, Bénédicte, *Paul Dukas ou le musicien – sorcier*, Genève : Éditions Papillon, 2001.
- PARIS, Gaston, *Légendes du Moyen Age*, 3^{ème} édition, Paris : Hachette, 1908, vol. 1.

-« Paul Dukas », Numéro spécial de *La Revue Musicale*, XVII (mai-juin 1936), n° 166.

-PATUREAU, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Liège : Mardaga, 1991.

-PERRET, Simon-Pierre ; RAGOT, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris : Fayard, 2007.

-PICARD, Timothée, éd., *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles / Paris : Actes Sud / Cité de la Musique, 2010.

-PICARD, Timothée, *L'Art total*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

-PINCHARD, Max, « *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas », *Musica Disque* (1962), n° 94, p. 43-47.

-PRÉVOST, Paul, éd., *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz : Éditions Serpenoise, 1995.

-RAMAUT, Alban, éd. ; BRANGER, Jean-Christophe, éd., *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

-[Recueil sur *Ariane et Barbe-Bleue* de Maurice Maeterlinck et Paul Dukas], B.n.F., Musique, 4-SW 10102.

-[Recueil sur *Ariane et Barbe-Bleue* de Maurice Maeterlinck et Paul Dukas], B.n.F., Arts du Spectacle, 8- RSUPP- 1702.

-RITAINE, Pauline, « Les “motifs de rappel” dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas », *Revue Musicale de Suisse Romande* (juin 2010), n° 2, p.38-61.

-SAMAZEUILH, Gustave, « Paul Dukas : In memoriam », *Musiciens de mon temps*, Paris : M. Daubin, 1947, p. 173-180.

-SATIE, Éric, *Correspondance presque complète*, éd. par O. Volta, Paris : Fayard / IMEC, 2000.

-SCHUBERT, Giseller, « Zur Konzeption von Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* », *Wagner zum wagnérisme*, éd. par A. Fauser et M. Schwartz, Leipzig : Leipziger Universitäts-Verlag, 1999, p. 339-349.

- SCHWALLER DE LUBICZ, René-Adolphe, *Le Temple de l'homme*, Paris : Dervy, R/1996.
- SCHWARTZ, Manuela, « Paul Dukas », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. par Fr. Blume, Cassel : Bärenreiter, 1949-1967, R/2002, p. 1558-1568.
- SCHWARTZ, Manuela ; HOPKINS, Gerard Manley, « Paul Dukas », *The New grove dictionary of opera*, éd. par S. Sadie, Londres : Macmillan, 1992, p. 670-673.
- SCHWARTZ, Manuela, éd., *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont : Mardaga, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest / La Tempête*, trad. de P. Leyris, Paris : Flammarion, 1991.
- SUCHINSKY, Anya Catherine, « Ariane et Barbe-Bleue : Dukas, the light and the well », *Cambridge Opera Journal*, IX (1997), n° 4, p.133-161.
- TARASTI, Eero, *Mythe et musique*, trad. par D. Pousset, Paris : Michel de Maule, 2003.
- TRANCHEFORT, François-René, « Ariane et Barbe-Bleue », *L'Opéra de Tristan à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 159-161.
- VIRET, Jacques, « Ariane et Barbe-Bleue », *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, éd. par M. Honegger et P. Prévost, Paris : Bordas, vol. I, 1991, p. 136-137.
- VIRET, Jacques, « Fervaal », *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, éd. par M. Honegger et P. Prévost, Paris : Bordas, vol. I, 1991, p. 695-696.
- VIRGILE, *Énéide*, éd. par S. Laigneau, Paris : Livre de Poche, 2004.
- VUILLERMOZ, Émile, « Les Indépendants et les musiciens de théâtre », *Histoire de la musique*, Paris : Fayard, 11/1973, p. 401-414.
- WAKELING, Denis W., « Ariane et Barbe-Bleue », *International dictionary of opera*, éd. par C. S. Larue, Détroit – Londres – Washington DC : St James Press, 1993, vol. I, p. 50-51.
- WAKELING, Denis W., « Paul Dukas », *International dictionary of opera*, éd. par C.S. Larue, Détroit – Londres – Washington DC : St James Press, 1993, vol. I, p. 367-368.

-WILD, Nicole ; CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris*, Sprimont : Mardaga, 2005.

-WHITTALL, Arnold, « Leitmotiv », *The New grove dictionary of opera*, éd. par S. Sadie, Londres : Macmillan, 1992, vol. II, p. 1137-1141.

-WYSS, Ulrich, « Ariane et le conte de fées, à propos de l'opéra de Paul Dukas », *Les Écrivains français et l'opéra*, éd. par J.-P. Capdevielle et P.-E. Knabe, Cologne : DME, 1986, p. 251-264.

3. Enregistrements discographiques

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue*, dir. par A. Jordan, Ariane : K. Ciesinski, Orchestre philharmonique de Radio France, 2 CD, ERATO, 2292-45663-2, (1983).

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue*, dir. par T. Aubin, Ariane : B. Montmart, Orchestre Radio, 2 CD, MRF134, GL 100.721 (1968 ; R/ 2003).

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue*, dir. Par L. Botstein, Ariane : L. Philips, Orchestre symphonique de la BBC, 2 CD, Telarc, CD-80680 (2007).

4. Partitions

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], Paris : Durand, 1906, [D. & F.6572].

-DUKAS, Paul, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition d'orchestre], Paris : Durand, 1907, [A. D. & F.7386].

INDEX

A

Adam, Adolphe, 55, 74, 75
 Adorno, Theodor W, 373
 Albeniz, Isaac, 12, 99, 443, 496
 Iberia, 12
 Pepita Jimenez, 12, 99, 450, 496
 Albeniz, Laura, 17, 205, 489
 Alexandre, André, 95
 L'Ile du rêve, 95,
 Alexandre, Arsène, 108
 Alexandrescu, Romeo, 15
 Alvarez, Albert, 118
 Amiral Avellan, 177
 Andersen, Hans Christian, 99, 109
 Arbois de Jubainville, Hubert d', 245, 246,
 248, 249, 250, 255
 Le Cycle mythologique irlandais, 246
 Aristote, 232, 269, 270
 Arnaud, Simone, 95, 119
 Astruc, Gabriel, 17, 176, 202, 273, 464
 Auber, Daniel-François-Esprit, 55, 74, 75
 Aubry, Georges-Jean, 12, 463, 464

B

Bach, Jean-Sébastien, 69, 125, 145, 154
 Bachelet, Alfred, 95, 443, 488
 Fiona, 95, 443, 488
 Bailli du Rollet, 27
 Balakirev, Mili, 177
 Banoun, Bernard, 333, 334, 335
 Barrière, Théodore, 96
 Bartók, Béla, 16, 505
 Le Château de Barbe-Bleue, 16
 Beethoven, Ludwig von, 15, 21, 24, 34, 35,
 36, 37, 38, 39, 40, 49, 50, 80, 138, 154,
 158, 200, 215, 227, 277, 366, 409, 410,
 443, 452, 485, 491, 495
 Fidelio, 15, 35, 36, 39, 50, 154, 187,
 227, 278, 322, 366, 410, 443, 491
 Neuvième Symphonie, 37
 Bellaigue, Camille, 215, 328, 391
 Bergerat, Émile, 96, 117

Berlioz, Hector, 18, 29, 37, 50, 67, 68, 69,
 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 113,
 154, 182, 227, 260, 276, 277, 416, 443,
 487, 490, 491, 492, 503
 Béatrice et Benedict, 443
 Benvenuto Cellini, 80
 La Damnation de Faust, 77, 81
 L'Enfance du Christ, 77, 78
 Requiem, 77, 78, 81
 Roméo et Juliette, 37, 60, 77, 78, 80
 Les Troyens, 15, 74, 77, 78, 79, 80, 81,
 82, 83, 113, 227, 260, 276, 277, 443,
 490, 503
 Bernède, Arthur, 94, 95, 151, 164
 Berteaux, Eugène, 99
 Berton, Pierre, 176, 284
 Bertrand, Marcel, 79, 443, 496
 Sainte Odile, 99, 443, 496
 Bizet, Georges, 75, 109, 215, 263, 443,
 483
 Carmen, 75, 109
 Les Pêcheurs de Perles, 443, 483
 Blau, Édouard, 87, 91, 94, 95, 96, 111,
 118, 119
 Blum, Léon, 435
 Bodin, Thierry, 17, 314, 344, 347, 349,
 350, 351, 352, 354, 355, 457, 503
 Boieldieu, François-Adrien, 67
 Boïto, Arrigo, 62, 65, 173
 Bordes, Charles, 22, 24, 443
 Borgeix, Louis, 176
 Bornier, Henri de, 98, 215
 Borodine, Alexandre, 177
 Bouchor, Maurice, 284, 345, 347
 Bouchut, Henry, 97
 Boukobza, Jean-François, 429
 Boyd, Everett V., 16
 Brahms, Johannes, 38, 50
 Bréville, Pierre de, 437, 465
 Bruneau, Alfred, 9, 13, 29, 33, 39, 43, 65,
 67, 84, 86, 94, 95, 97, 99, 101, 104, 109,
 114, 140, 141, 146, 147, 148, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159,

160, 161, 162, 163, 164, 170, 176, 180,
200, 209, 212, 222, 272, 281, 318, 322,
356, 426, 443, 465, 484, 488, 489, 492,
493, 496
L'Attaque du moulin, 9, 39, 94, 114, 151,
152, 154, 155, 158, 160, 443, 484
Le Jardin du Paradis, 99, 109, 443, 496
Messidor, 9, 29, 52, 95, 101, 151, 152,
153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162,
209, 212, 272, 281, 318, 322, 443, 488,
489
L'Ouragan, 9, 33, 97, 104, 140, 141,
151, 152, 156, 157, 158, 159, 163, 443,
493
Le Rêve, 8, 9, 97, 102, 107, 109, 150,
151, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 162,
163, 263, 321, 356, 426, 443, 492
Brussel, Robert, 11, 13, 14, 17, 102, 201,
202, 204, 210, 217, 225, 226, 227, 243,
263, 285, 287, 320, 322, 335, 342, 409,
435, 438, 439, 453, 455, 461, 464, 465,
481

C

Cahen, Albert, 73, 85, 95, 106, 107, 142,
143, 150, 356, 443, 488
Caillavet, Gaston-Arman de, 99, 109
Cain, Henri, 90, 94, 95, 96, 97, 109, 151,
164
Calvé, Emma, 123
Calzabigi, Ranieri de, 27, 30
Carlyle, Thomas, 110
Caron, Rose, 118
Carraud, Gaston, 215
Carré, Albert, 17, 75, 89, 94, 97, 127, 174,
188, 202, 211, 272, 273, 314, 316, 317,
325, 406, 464
Cartan, Henri, 440, 441
Caserio, Sante Geronimo, 103
Chabrier, Emmanuel, 69, 85, 86, 94, 95,
96, 97, 112, 113, 395, 443, 484, 488,
491, 495, 498, 504
Briséis, 95, 96, 395, 443
Le Fils de l'étoile, 98, 443, 495

Gwendoline, 85, 86, 94, 97, 112, 443,
484, 495
Chamberlain, Houston Stewart, 53, 54
Le Drame de Richard Wagner, 53
Chantavoine, Jean, 329
Charpentier, Gustave, 9, 16, 88, 96, 151,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 188, 209,
277, 360, 443, 492
Le Couronnement de la Muse, 168
Louise, 9, 16, 56, 88, 96, 151, 165, 166,
167, 168, 169, 170, 188, 209, 278, 443,
459, 464, 465, 468, 475, 492
Chausson, Ernest, 9, 17, 88, 98, 113, 120,
146, 147, 209, 243, 284, 291, 443, 491,
495, 503
Le Roi Arthus, 8, 9, 88, 98, 146, 147,
209, 241, 243, 443, 495, 503
Chevallard, Camille, 176, 282
Choudens, Paul de, 99, 151
Cocteau, Jean, 192
Colette, 272
Colonne, Édouard, 87
Comme la plume au vent, 273
Condinet, Edmond, 96
Coquard, Arthur, 92, 95, 97, 101, 103, 119,
151, 163, 443, 487, 494
La Troupe Jolicœur, 97, 119, 151, 163,
443, 494
Corneille, Pierre, 10
Corniau, André, 97
Couperin, François, 67
Cui, César, 177

D

Da Ponte, Lorenzo, 34
Dalayrac, Nicolas, 73
Daudet, Alphonse, 95, 108, 151, 164
David, Félicien, 75, 252, 486, 510
Debussy, Claude, 9, 10, 13, 17, 67, 72, 89,
92, 97, 109, 113, 122, 125, 135, 147,
149, 159, 176, 184, 188, 189, 190, 191,
192, 209, 215, 277, 278, 286, 316, 317,
319, 325, 371, 380, 401, 409, 415, 443,
481, 494, 498, 505, 507
Le Martyre de Saint Sébastien, 436

- Pelléas et Mélisande*, 9, 10, 89, 97, 109, 187, 188, 189, 190, 191, 200, 209, 277, 278, 281, 305, 317, 319, 320, 368, 369, 371, 378, 380, 402, 407, 408, 409, 415, 438, 440, 443, 494, 523, 524
- Decharme, Paul, 236, 258
La Mythologie de la Grèce antique, 224, 234, 236, 258, 482
- Delibes, Léo, 94, 96, 281, 443, 483, 490, 503
Kassya, 94, 443, 483
Le Roi l'a dit, 96, 443, 490
- Delmas, Francisque, 118
- Desportes, Yvonne, 452
- Destranges, Étienne, 66, 155, 352, 358, 364, 365
- Diaghilev, Serge, 194, 441
- Dieulafoy, Jane, 97
- Donizetti, Gaetano, 50, 55, 56, 58, 91, 134, 176, 443, 488
Don Pasquale, 56, 443, 488
La Favorite, 176
La Fille du régiment, 91
- Dubois, Théodore, 95, 108, 113, 443, 466, 486, 487
Xavière, 95, 108, 443, 486
- Dujardin, Édouard, 16, 17, 200, 201, 202, 204, 210, 211, 212, 213, 214, 252, 267, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 285, 287, 288, 307, 435, 439, 453, 455, 463, 464, 507
La Légende d'Antonia, 274
La Source du fleuve chrétien : histoire du judaïsme ancien, 274
Les Lauriers sont coupés, 274
- Dukas, Adrien, 35, 180, 181, 441, 466
- Dukas, Jules, 12
- Dukas, Paul,
Aimargen, 12, 205, 208, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 262, 263, 265, 268, 270, 271, 306, 336, 342, 452, 454
L'Apprenti Sorcier, 10, 308
- L'Arbre de Science*, 88, 204, 208, 236, 242, 243, 264, 265, 453
- Ariane et Barbe-Bleue*, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 200, 208, 209, 210, 211, 213, 272, 273, 279, 285, 286, 287, 303, 306, 311-433, 437, 438, 439, 440, 457, 458, 480, 481, 482, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510
- Ariane et Dionysos*, 205, 208, 229, 233, 234, 236, 242, 243, 255, 256, 261, 262, 263, 265, 268, 270, 271, 452, 455
- Les Bacchantes*, 200, 204, 208, 210, 222, 242, 243, 256, 258, 265, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 453, 503, 504
- Le Chant du sablier*, 452, 453
- Chrysopolis*, 205, 208, 229, 236, 242, 243, 262, 265, 269, 455, 458
- Les Ciseaux d'Atropos*, 208, 229, 242, 243, 262, 271, 455
- Clair-Obscur*, 342, 452, 455
- La Clef des songes*, 342
- Les Colonisateurs*, 206, 208, 229, 230, 262, 263, 264, 265, 267, 454
- Les Danaïdes*, 206, 229, 262
- Le Rameau d'Or*, 206, 208, 229, 242, 243, 265, 454
- L'Eldorado*, 454
- L'Empereur orgueilleux*, 206, 229, 262, 452, 454
- Feste de l'Asne*, 206, 208, 229, 262, 265, 453
- Le Fil de la Parque*, 11, 201, 453
- Histoire du fondateur qui reforgé les hommes*, 206, 229, 262, 265, 453
- Horn et Rimenhild*, 204, 208, 210, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 265, 453
- L'Ile mystérieuse*, 206, 229, 262, 263, 265, 266, 267, 306, 452, 455
- Les Iles d'or*, 307
- Iphigénie*, 206, 229, 262, 443, 452, 454
- Les Jardins du temps*, 455
- Jeu de masque en un acte et cent tableaux*, 452, 455

Julien l'Apostat, 204, 242, 243, 281, 282, 283, 524
Méduse, 205, 208, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 236, 242, 243, 262, 265, 268, 269, 307, 342, 453, 457, 499, 520
Les Navigateurs, 206, 208, 229, 230, 262, 263, 265, 266, 267, 306, 452, 455
Le Nouveau Monde, 204, 208, 210, 211, 236, 242, 262, 263, 265, 280, 307, 453
Le Pays du passé, 454
La Péri, 10, 211, 280, 307, 310, 441
Polyeucte, 10
Proserpine ou le parfum des fleurs, 453
Le Rameau d'Or, 248, 262, 265
Les Révoltés, 12, 205, 208, 229, 232, 233, 234, 236, 242, 250, 255, 262, 265, 269, 270, 271, 452, 453
Le Roi Lear, 284, 291
Le Sanctuaire, 206, 208, 229, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 452, 454
Sonate en mi b mineur, 313
Sonate pour violon et piano, 455
Songes, 12, 452, 454
Les Successeurs, 206, 208, 229, 230, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 454
La Symphonie en Ut Majeur, 10
Un acte saltimbanque ou bouffon, 206, 229, 230, 262, 308, 454
La Tempête, 12, 18, 112, 200, 202, 204, 208, 210, 211, 214, 229, 236, 242, 262, 265, 270, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 334, 336, 341, 452, 455, 458, 509
Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau, 313
Villanelle, 406
Les Visions Chorégraphiques, 452, 455
Le Vœu du Sépulcre, 206, 208, 229, 262, 265, 308, 454
Dumas, Alexandre, 95
Dumas, Alexandre fils, 95, 107
Durand, Jacques (et Éditions Durand) 10, 15, 69, 184, 202, 217, 272, 288, 314,

321, 352, 381, 406, 482, 483, 497, 501, 504, 510

Durocher, Léon, 95

Duvernoy, Alphonse, 95, 114, 117, 118, 119, 284, 443, 488

Hellé, 95, 114, 117, 118, 119, 226, 443, 488

E

Emmanuel, Maurice, 13

Erckmann-Chatrian, 96, 109, 151, 164

Erlanger, Camille, 87, 90, 95, 96, 98, 109, 112, 115, 136, 144, 151, 164, 165, 243, 337, 338, 342, 443, 488, 492, 495

Aphrodite, 87, 243

Kermaria, 95, 115, 136, 144, 157, 338, 342, 443, 488

Le Juif Polonais, 90, 96, 109, 151, 164, 165, 337

Eschyle, 27, 97, 213, 258, 259, 279, 498

Agamemnon, 279

Les Choéphores, 279

Les Édoniens, 258

Les Euménides, 279

Laïos, 279

Œdipe, 279

La Sphinx, 279

Sept contre Thèbes, 279

Euripide, 27, 258, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 503

F

Fabre, Ferdinand, 108

Fabre, Gabriel, 313

Fauchois, René, 99, 109, 186, 276

Fauquet, Joël-Marie, 9, 390, 416, 503

Fauré, Gabriel, 13, 17, 43, 69, 75, 97, 99, 146, 147, 176, 185, 186, 187, 209, 215, 225, 227, 243, 244, 254, 276, 281, 282, 325, 443, 467, 507

Pénélope, 8, 15, 69, 99, 185, 186, 187, 209, 225, 227, 243, 254, 276, 443

Prométhée, 69, 97, 185, 186, 209, 225, 227, 243, 254, 443
Shylock, 281, 282
 Faure, Jean-Baptiste, 194
 Favre, Georges, 10, 15, 17, 95, 202, 238, 443, 483
 Ferrier, Paul, 95, 98, 215
 Fétis, François-Joseph, 52
 Flaubert, Gustave, 94, 305
 Flers, Robert de, 99, 109
 Fourcaud, Louis de, 240, 241
 Fourdrain, Félix, 99, 443, 496
La Griffé, 99, 443, 496
 France, Anatole, 94, 96, 98, 291, 329
La Vie Littéraire, 291
 Francisque Michel, 239
Horn et Rimenhild, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures, 239
 Franck, César, 80, 192, 194, 281, 390, 505
Les Béatitudes, 390
Symphonie en ré mineur, 281

G

Gailhard, Pierre, 79, 94
 Gallet, Louis, 85, 91, 94, 95, 96, 97, 107, 108, 130, 131, 150, 151, 152, 156
 Gedalge, André, 94, 443, 486
Pris au Piège, 94, 443, 486
 Gémier, Firmin, 272, 288
 Georges, Alexandre, 97, 98, 102, 103, 151, 443
Axel, 443
Charlotte Corday, 97, 102, 103, 443, 493
Miarka, 98, 102, 151, 443, 496
 Gheusi, Pierre-Barthélémy, 13, 94, 95, 96, 97, 109, 130, 132, 142, 151, 164, 497
 Giacosa, Giuseppe, 96, 97, 171
 Gide, André, 197, 272, 453
Antoine et Cléopâtre, 272
 Gille, Philippe, 94
 Girard, Jules, 259

Le Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, 259

Gluck, Christoph-Willibald, 13, 14, 15, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 55, 57, 59, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 83, 89, 126, 130, 133, 141, 154, 160, 161, 162, 163, 200, 244, 276, 409, 443, 484, 485, 487, 492, 493, 494, 495, 496
Alceste, 14, 15, 25, 26, 27, 28, 55, 71, 244, 443, 495
Armide, 25, 26, 27, 28, 29, 79, 80, 111, 443, 484, 493, 496
Iphigénie en Aulide, 25, 26, 27, 40, 55, 80, 443, 485
Iphigénie en Tauride, 26, 27, 40, 80, 443, 492, 494
Orphée, 15, 25, 26, 29, 30, 89, 187, 246, 276, 443, 487, 492
 Godard, Benjamin, 90, 91, 94, 443, 485
La Vivandière, 90, 91, 94, 443, 485
 Goethe, Johann Wolfgang von, 75, 94, 95, 96, 121, 284
La Fiancée de Corinthe, 95, 96
 Goubault, Christian, 14
 Gounod, Charles, 60, 74, 76, 77, 86, 173, 215, 443
 Gramont, Louis de, 87, 94, 97, 114
 Grétry, André, 33, 67, 69, 73, 74, 154, 435, 443
Les Deux avars, 73, 443
 Guillaume II d'Allemagne, 389
 Guiraud, Ernest, 75, 95, 118, 129, 273, 443, 486
Frédégonde, 95, 129, 443, 486

H

Haendel, Georg Friedrich, 31
 Hahn, Reynaldo, 95, 97, 99, 102, 107, 109, 112, 113, 176, 263, 276, 280, 323, 443, 490, 494, 496
La Carmélite, 97, 102, 112, 113, 323, 443, 494
L'Ile du rêve, 95, 107, 109, 443, 490
Nausicaa, 99, 109, 276, 280, 443, 496

Halévy, Jacques-Fromental, 74, 75, 109,
176, 284

La Juive, 176

Halle, Adam de la, 67, 239

Halphen, Fernand, 98, 443, 495

Le Cor fleuri, 98, 443, 495

Hartmann, Georges, 94, 95, 97,

Hartmann, Arthur, 365, 480

Heath, Mary, 16

Heine, Heinrich, 94

Helbé, Jacques, 15

Hérolde, André-Ferdinand, 75, 97, 98, 185

Hillemacher, Paul et Lucien, 97, 115, 443,
494

Orsola, 97, 115, 443, 494

Holinshed, Raphael, 242

Holmès, Augusta, 94, 100, 116, 443, 485

La Montagne noire, 94, 443, 485

Homère, 109, 259, 260, 276, 280, 498

L'Odyssée, 109, 259, 260, 506

Honegger, Arthur, 182, 197, 284, 352, 509

Sémiramis, 197

Hüe, Georges, 92, 97, 101, 104, 127, 224,
244, 441, 443, 493, 494, 496

Le Roi de Paris, 97, 101, 443, 493

Titania, 92, 97, 104, 224, 244, 443,

Hugo, Victor, 210, 234, 301, 303, 304, 305

Le Satyre, 234

Humbert, Georges, 10, 40, 76, 129, 204,
210, 238, 241, 264, 284, 453

Humperdinck, Engelbert, 97, 126, 145,
175, 363, 410, 443, 492

Hänsel et Gretel, 97, 123, 126 145, 146,
175, 363, 410, 443, 492

I

Illica, Luigi, 96, 97, 171

Indy, Vincent d', 9, 17, 53, 67, 68, 93, 95,
96, 97, 98, 141, 176, 179, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 194, 199, 200, 202, 209,
215, 238, 267, 352, 364, 380, 381, 389,
407, 436, 437, 440, 443, 463, 467, 482,
483, 486, 490, 494, 495, 506, 509

L'Étranger, 97, 98, 184, 209, 381, 440,
443, 494, 495

Fervaal, 9, 68, 95, 96, 141, 148, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 191,
209, 267, 352, 364, 389, 407, 408, 436,
440, 443, 482, 486, 490, 509

La Légende de Saint Christophe, 215,
267, 436, 437

Symphonie n° 2, 352, 353

J

Jammes, Francis, 99, 151, 164, 165

Joncières, Victorin de, 16, 91, 96, 492

Lancelot, 16, 91, 96, 443, 492

Josquin des Prés, 193

Joubert, Joseph, 100

K

Koechlin, Charles, 8

L

Lacomblez, Paul, 317, 325, 332, 334, 499

Lalitâvistara, 264, 506

Lallemant, Guillaume de, 17, 202, 314,
315, 467

Lalo, Édouard,

La Jacquerie, 92, 95, 101, 103, 119,
443, 487

Namouna, 441, 452

Le Roi d'Ys, 238

Lalo, Pierre, 91, 92, 95, 101, 103, 119,
192, 197, 238, 285, 287, 290, 316, 325,
441, 443, 452, 487

Laloy, Louis de, 99, 198, 438

Lambert, Lucien, 90, 95, 108, 109, 443,
489

Le Spahi, 95, 108, 109, 443, 489

Landormy, Paul, 67, 125

- Lassus, Roland de, 94, 360
 Lavignac, Albert, 389, 416
La Musique et les Musiciens, 416, 499
 Leblanc, Georgette, 316, 330, 502, 507
 Leconte, Charles, 222
 Lefebvre, Charles, 94, 95, 443, 485, 487
Djelma, 94, 443, 485
Judith, 95
 Lemaire, Ferdinand, 94
 Lemaître, Jules, 329
 Léna, Maurice, 98, 127, 128
 Lénéka, 94
 Leoncavallo, Ruggiero, 97, 123, 164, 171, 172, 176, 443, 494
Paillasse, 97, 123, 164, 171, 172, 176, 443, 494
Zaza, 176
 Leroux, Xavier, 22, 79, 87, 94, 97, 98, 99, 112, 114, 115, 117, 142, 151, 163, 164, 244, 275, 443, 485, 493, 495, 496
Astarté, 22, 79, 87, 97, 114, 115, 117, 142, 244, 275, 443, 493
La Plus forte, 99, 151, 163, 164, 443, 496
La Reine Fiamette, 87, 98, 112, 443
William Ratcliff, 87, 94, 443, 485
 Leyris, Pierre, 242, 286, 290, 291, 300, 301, 302, 305, 306, 509
 Lignereux, Georges, 99
 Litte, 397
 Locle, Camille du, 59, 60, 94, 95, 118
 Lomon, Charles, 94
 Lorent, Catherine, 15, 365, 391, 410, 425
 Lorrain, Jean, 97, 185
 Loti, Pierre, 95, 108, 109
Le Mariage de Loti, 95
Le Roman d'un Spahi, 95
 Luccheni, Luigi, 103
- M**
- Maeterlinck, Maurice, 18, 97, 188, 189, 191, 200, 211, 272, 275, 277, 281, 285, 286, 303, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 344, 438, 440, 482, 508
L'Oiseau bleu, 272
La Sagesse et la destinée, 320, 321
Sœur Béatrice, 325, 329, 499
 Magnard, Albéric, 8, 10, 11, 17, 69, 209, 234, 243, 316, 440
Bérénice, 209
Guerceur, 209, 243
Yolande, 209
 Mahler, Gustav, 35, 204, 238, 315, 453, 458, 466, 467, 468
 Malherbe, Charles, 358
 Maquet, Auguste, 95
 Marc Aurèle, 321
 Marcelin, Émile, 452
 Maréchal, Henri, 94, 100, 114, 224, 244, 260, 443, 484
Deidamie, 94, 100, 114, 224, 244, 260, 443, 484
La Femme de Claude, 73, 85, 95, 106, 107, 142, 143, 150, 356, 443, 488
 Marnold, Jean, 215, 276, 500
 Mascagni, Pietri, 9, 123, 175
Cavalleria Rusticana, 9, 123, 175, 176
 Massé, Victor, 75
 Massenet, Jules, 9, 79, 87, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 103, 108, 112, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 146, 151, 162, 164, 173, 238, 243, 260, 263, 327, 328, 371, 410, 426, 443, 483, 484, 489, 490, 491, 495, 508
Bacchus, 112, 243
Cendrillon, 90, 96, 103, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 327, 328, 443, 491
Esclarmonde, 9, 87, 123, 127, 238
Grisélidis, 120
Le Jongleur de Notre-Dame, 98, 120, 123, 127, 128, 443, 495
Manon, 9, 120, 124, 126, 128, 371
La Navarraise, 9, 90, 120, 123
Sapho, 90, 95, 108, 120, 123, 124, 126, 128, 151, 164, 165, 443, 489
Thaïs, 21, 94, 96, 120, 123, 124, 125, 126, 410, 443, 484, 490

Werther, 91, 94, 120, 121, 122, 123,
 127, 146, 162, 426, 443, 483
 Maudru, Pierre, 68, 195
 Maus, Octave, 330
 Méhul, Étienne Nicolas, 67, 69, 73, 74, 75,
 81, 154, 443, 491, 492
Irato, 443, 492
Joseph, 52, 60, 73, 74, 100, 119, 270,
 277, 443, 462, 480, 491
 Meilhac, Henri, 75, 94, 109
 Mendelssohn, Félix, 37, 50, 215
 Mendès, Catulle, 94, 95, 96, 97, 98, 102,
 112, 113, 114, 209, 240, 468
 Mérimée, Prosper, 75, 109
 Messager, André, 95, 112, 174, 443, 488
Le Chevalier d'Harmental, 95, 443, 488
 Messiaen, Olivier, 326, 358
 Meyerbeer, Giacomo, 50, 55, 56, 57, 58,
 59, 83, 114, 119, 141, 142, 443, 487,
 490
Françoise de Rimini, 75, 76, 487
Les Huguenots, 56, 57, 58, 84
Le Prophète, 56, 57, 443, 490
Struensée, 443, 487
 Mikhaël, Ephraïm, 95, 96, 98
 Milhaud, Darius, 99, 151, 164, 192, 197,
 443
La Brebis égarée, 99, 151, 164, 165,
 197, 443
 Missa, Edmond, 94, 97, 119, 124, 443,
 485, 495
Muguette, 97, 119, 443, 495
Ninon de Lenclos, 94, 124, 443, 485
 Molines, Pierre-Louis, 30
 Moneys-Coutts, Francis-Burdett, 99
 Monmerqué, Louis-Jean, 39
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 67, 73, 74,
 154, 435, 443
 Monteverdi, Claudio, 23, 24, 200, 443
Le Couronnement de Poppée, 200
 Montorgueil, Georges, 94, 96, 142
 Moore, William, 16
 Moussorgski, Modeste, 177, 178, 179, 277,
 443

Boris Godounov, 177, 178, 179, 277,
 278, 443
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 21, 31, 32,
 33, 34, 37, 38, 39, 59, 70, 71, 106, 132,
 133, 134, 141, 154, 161, 186, 193, 215,
 277, 437, 443, 489, 494
Don Juan, 31, 32, 33, 34, 39, 154, 215,
 216, 437, 443, 494
Les Noces de Figaro, 33
Così fan tutte, 132
L'Enlèvement au Sérail, 31, 443
La Flûte enchantée, 31, 32, 34, 132, 187,
 443, 489
Idoménée, 443
 Murger, Henry, 96
Scènes de la vie de bohème, 96

N

Naley Zawistowska, Wanda, 316
 Nietzsche, Friedrich, 192, 193, 212, 214,
 276, 278, 443
Ainsi parlait Zarathoustra, 409
Naissance de la tragédie, 212, 276, 500
Nietzsche contre Wagner, 192
 Noël, Édouard, 94, 224, 260, 471
 Nutter, Charles, 95, 118

O

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von, 312,
 313, 323, 324, 328, 330, 331, 332, 333,
 474

P

Palaux-Simonet, Bénédicte, 15, 284
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 23, 24,
 193
 Paris, Gaston, 327
Le Petit Poucet et la Grande Ourse, 327
 Pereyra, Suzanne, 16
 Perrault, Charles, 96, 312, 321, 322, 323,
 327, 328, 329, 336, 337, 338, 339, 341,
 364, 399, 438, 457

Perret, Simon-Pierre, 15, 202, 284, 333
 Philidor, François-André, 73
 Photiadès, Constantin, 315
 Piot, René, 217, 273, 285, 453, 476
 Porto-Riche, 204, 217, 272, 281, 282, 283, 454, 476
 Poujaud, Paul, 17, 23, 24, 192, 193, 194, 197, 198, 200, 202, 204, 211, 214, 216, 251, 253, 272, 283, 286, 287, 288, 289, 294, 307, 314, 315, 316, 389, 405, 406, 436, 437, 455, 464
 Poulenc, Francis 192, 468
 Puccini, Giacomo, 96, 97, 123, 164, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 395, 410, 443, 490, 507
Tosca, 97, 132, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 226, 395, 410, 443
La Vie de Bohème, 96, 123, 164, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 443, 490
 Puget, Paul, 96, 106, 110, 111, 112, 115, 189, 305, 443, 491
Beaucoup de bruit pour rien, 96, 106, 110, 111, 112, 115, 189, 305, 443, 491
 Purcell, Henry, 284
Crocodile, 172

R

Rabaud, Henri, 98, 99, 151, 215, 443, 495, 496
L'Appel de la mer, 99, 151, 443, 496
La Fille de Roland, 98, 215, 443, 495
 Racine, Jean, 216
 Ragot, Marie-Laure, 15
 Rameau, Jean-Philippe, 18, 23, 26, 67, 69, 70, 71, 72, 193, 198, 265, 277, 443, 468, 484, 493, 495, 505, 506
Castor et Pollux, 69, 70, 72, 443, 495
Hippolyte et Aricie, 69, 70, 72, 277, 443, 484, 493
Les Fées de Ramire, 69
Les Indes Galantes, 69, 70, 198, 443, 495
Nélée et Myrthys, 69
La Princesse de Navarre, 69

Zéphyre, 69
 Ravel, 14, 222, 272, 506
Daphnis et Chloé, 222
L'Enfant et les sortilèges, 272
 Renan, Ernest, 252
Études d'Histoire religieuse, 252
 Reyer, 13, 65, 86, 94, 118, 238, 443, 483
Salammbô, 94, 118, 443, 483
Sigurd, 86, 89, 118, 238
 Richepin, Jean, 98, 99, 151
Miarka, la fille à l'ours, 98, 151
 Rimski-Korsakov, Nicolaï, 95, 177, 443
Sadko, 95, 443
 Rivoire, André, 99
 Ropartz, Guy, 8, 99, 201, 277, 443, 469, 496
Le Pays, 99, 277, 443, 496
 Rossini, Gioachino, 50, 55, 59, 74, 175, 410
 Rouché, Jacques, 17, 201, 202, 272, 281, 282, 283, 285, 464, 476
 Rousseau, Jean-Baptiste, 197
 Rousseau Samuel-Alexandre, 87, 88, 93, 94, 96, 114, 142, 143, 343
La Cloche du Rhin, 87, 88, 93, 96, 142, 143, 343, 443, 490
La Hulla, 99, 443, 496
Mérowig, 88, 94, 114, 443, 483
 Roussel, Albert, 99, 198, 405, 443
Padmâvatî, 99, 198, 199
 Rubinstein, Ida, 197, 281, 283

S

Sacher-Masoch, Leopold von, 94
 Sainte-Croix, Camille de, 96, 117
 Saint-Saëns, Camille, 9, 12, 29, 69, 79, 85, 86, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 107, 109, 116, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 143, 148, 170, 200, 215, 276, 343, 360, 393, 395, 410, 441, 443, 484, 491, 492, 493, 505, 506
Ascanio, 9, 79, 131

Les Barbares, 12, 29, 97, 102, 104, 107, 109, 116, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 166, 360, 393, 395, 443, 493
Henry VIII, 9
Étienne Marcel, 9, 131
Henry VIII, 9, 131
Parysatis, 97
Phryné, 94, 129, 133, 343, 443, 484
Proserpine, 95, 96, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 272, 443, 458, 491, 492
Samson et Dalila, 15, 85, 86, 89, 94, 129, 130, 276, 410
 Samazeuilh, Gustave, 11, 15, 16, 17, 197, 201, 202, 463, 469, 480, 483
 Sardou, Victorien, 97, 130, 132, 171, 172, 226
 Sartène, Jean, 99
 Savard, Augustin, 176
 Schumann, Robert, 50, 154, 227, 443
 Geneviève, 227, 443
 Schmitt, Florent, 281, 441, 442, 469, 503
 Le Petit Elfe ferme l'œil, 441, 442
 Schwaller de Lubicz, René, 263
 Servières, 373
 Shakespeare, 60, 61, 62, 63, 65, 81, 96, 110, 111, 112, 189, 200, 204, 211, 213, 216, 242, 280, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 443, 452, 520, 521, 522
 Macbeth, 242, 291
 Richard III, 291
 Sibelius, Jean, 284
 Silvestre, Armand, 97, 131, 284
 Smetana, Bedrich, 443, 494
 La Fiancée vendue, 443, 494
 Sophocle, 27
 Spontini, Gaspare, 80, 81
 Strauss, Richard, 243, 252, 409
 Ariane à Naxos, 243
 Elektra, 243
 Salomé, 409
 Stravinsky, Igor, 194, 197, 441
 Perséphone, 197
 Le Sacre du printemps, 194
 Synge, John M., 99, 151

Riders to the sea, 99

T

Taliesin, 250
 Tamberlick, Enrico, 55
 Tennyson, Alfred, 96
 L'Idylles du Roi, 96
 Thomas, Ambroise, 75, 76, 110, 284, 487, 494
 Mignon, 75, 76, 176
 Tolstoï, Léon, 443
 Tournemire, Charles, 99, 443, 496
 Les Dieux sont morts, 99, 443, 496
 Tricas-Preckler, Mercedes, 17, 202, 483

V

Vacquerie, Auguste, 95, 96
 Valera, Juan, 99
 Valéry, Paul, 197, 217
 Vaubourgoin, Marc, 452
 Verdi, Giuseppe, 34, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 111, 176, 215, 443, 485, 486, 494
 Aïda, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 176, 443, 486
 Don Carlos, 60
 Falstaff, 59, 60, 64, 65, 66, 111, 176, 443, 485
 Hernani, 66
 Nabuchodonosor, 60, 66
 Othello, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 111, 291, 443
 Rigoletto, 66
 La Traviata, 58, 443, 494
 Le Trouvère, 60, 66, 175
 Vidal, Paul, 94, 96, 100, 105, 109, 115, 116, 117, 118, 356, 405, 443, 486, 488, 490
 La Burgonde, 96, 100, 115, 117, 118, 226, 356, 443, 490
 Guernica, 94, 105, 109, 116, 117, 226, 405, 443, 486

Saint-Georges, 91, 443, 488
 Virgile, 79, 81, 246, 276, 280
Énéide, 79, 246, 509
 Vuillemin, Louis, 226, 337
 Vuillermoz, Émile, 452, 469

W

Wagner, Richard, 8, 9, 10, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 64, 65, 66, 67, 70, 80, 81, 89, 90, 101, 104, 105, 115, 116, 118, 120, 122, 125, 126, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 158, 161, 162, 169, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 190, 191, 192, 193, 195, 199, 200, 209, 212, 213, 214, 225, 231, 240, 241, 255, 273, 274, 277, 305, 309, 310, 315, 318, 320, 324, 325, 364, 369, 372, 374, 378, 380, 381, 387, 390, 404, 407, 409, 410, 420, 426, 437, 443, 452, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 507, 508
 L'Anneau de Nibelung, 35, 40, 45, 53, 372
Le Crépuscule des Dieux, 41, 42, 45, 46, 146, 404, 443, 487
La Lettre sur la musique, 53
Les Maîtres Chanteurs, 15, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 145, 146, 213, 337, 375, 381, 385, 408, 443
Lohengrin, 38, 42

Opéra et Drame, 45, 52, 53, 255, 324, 325
L'Or du Rhin, 41, 42, 113, 145, 390, 443, 485, 492, 493, 494
Parsifal, 9, 24, 40, 41, 42, 105, 126, 141, 146, 175, 183, 212, 213, 315, 318, 364, 369, 370, 407, 408, 409, 443, 484
Tristan et Iseult, 15, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 137, 145, 146, 212, 215, 227, 231, 234, 375, 407, 408, 443, 485, 490, 491, 493, 494, 509
Le Vaisseau fantôme, 41, 42, 443, 483, 489, 496
L'Œuvre d'art de l'avenir, 37, 52, 212
Siegfried, 41, 42, 46, 49, 227, 277, 420, 426, 443, 489, 494
Tannhäuser, 41, 43, 53, 380, 443, 483, 486
La Walkyrie, 41, 46, 213, 224, 443
 Weber, Carl Maria von, 14, 27, 28, 37, 38, 80, 154, 227, 277, 409, 443, 485, 489, 491
Euryanthe, 14, 27, 28, 38, 154, 227, 443
Freischütz, 38, 154, 215, 277
Obéron, 38, 443, 489, 491
 Wette, Adelheid, 97, 126
 Wyzewa, Theodor de, 274

Z

Zola, Émile, 9, 94, 95, 97, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 170, 318, 356, 426

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 Paul Dukas, livret de <i>Méduse</i> ,	219
2 Chœur de la tragédie ?, Paul Dukas, livret de <i>Méduse</i>	221
3 <i>La Tempête</i> de William Shakespeare, traduction de P. Dukas,	293
4 <i>La Tempête</i> de William Shakespeare, traduction de P. Dukas	295
5 Antienne <i>Petrus et Joannès</i> , premier cahier d'esquisses.....	354
6 Motif de la <i>Lumière</i> , premier cahier d'esquisses.....	355
7 Lettre musicale envoyée à A. Hartmann.....	365
8 Esquisse du prélude de l'acte II.....	383
9 Esquisse du prélude de l'acte III.....	386

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
Paysage musical	7
Paul Dukas, compositeur et critique	10
L'interaction théorie - pratique	13
État de la recherche sur Paul Dukas et sa musique	14
Sources et méthodologie	16
I^{ÈRE} PARTIE :	21
1. Les Sources de l'art wagnérien.....	22
Le passé comme « source d'inspiration sublime »	22
1.1. Gluck, la naissance du drame	25
Le dramaturge	26
Une musique toujours actuelle : la vérité dramatique.....	28
Le deuxième acte d'Orphée : Gluck précurseur de Wagner	29
1.2. Mozart, l'équilibre musique et drame.....	31
Le nouveau potentiel expressif de la musique	32
Prémices wagnériennes et opéra à numéros	33
1.3. Beethoven, un musicien dramatique	35
<i>Fidelio</i> : un drame de sentiments	35
La symphonie beethovénienne : racine du drame lyrique wagnérien.....	36
1.4. L'opéra romantique de Weber.....	38
1.5. Conclusion : la naissance du drame humain	38
2. Wagner.....	40
2.1. Le compositeur-librettiste : processus créatif.....	43
Genèse poétique et musicale	43
Leitmotiv	45
2.2. Mobiles psychologiques et drame intérieur	47
2.3. Art total	48
Musique et poésie	48
Équilibre drame musical et dimension théâtrale ?	49
2.4. Les écrits de Wagner : entre théorie et pratique.....	52
2.5. Après Wagner.....	53
3. Le rejet d'autres conceptions.....	55
3.1. Meyerbeer : une esthétique de l'effet	55
3.2. Le cas Verdi	58
« Les deux manières »	58
Vers le drame	59
Adapter Shakespeare.....	60
• <i>Othello</i>	60
• <i>Falstaff</i>	64
4. L'école française	67
4.1. La musique française	67

4.2. Rameau, la recherche de l'expression	69
À la redécouverte de Rameau	69
Rénovation du langage musical	70
Les racines de l'art lyrique.....	71
4.3. Des maîtres oubliés.....	73
4.4. L'opéra et l'opéra-comique au XIX^e siècle	74
L'opéra-comique.....	74
Ambroise Thomas	75
Charles Gounod	76
4.5. Hector Berlioz, une musique française audacieuse et sincère.....	77
La musique de Berlioz	77
Les Troyens, une œuvre inspirée	78
L'inspiration antique.....	81
5. Le théâtre lyrique contemporain.....	85
5.1. Préambules.....	85
Les compositeurs face aux institutions : l'Opéra et l'Opéra-Comique.....	85
L'œuvre lyrique aux concerts : tremplin et doléances	86
Pour un nouveau théâtre lyrique	87
Un public trop influent.....	89
Les créations.....	93
5.2. Le livret : point de départ de l'œuvre musicale ?	100
Les sujets.....	100
La musique et la littérature	104
• Genèse dramatico-musicale de l'œuvre lyrique.....	104
• Les questions d'adaptation.....	106
• Adapter Shakespeare.....	110
• Lyrisme verbal et lyrisme musical : les livrets de Catulle Mendès	112
Le livretto : canevas ordinaire d'opéras.....	114
5.3. Entre tradition et modernité	116
L'opéra : une musique de théâtre.....	116
• Un répertoire d'effets usés	116
• Une forme désuète	117
Le cas de Jules Massenet	120
• Un compositeur en quête de succès	123
• L'esthétique de Massenet.....	124
• L'exception du <i>Jongleur de Notre-Dame</i>	127
Camille Saint-Saëns : l'esthétique d'un maître respecté.....	129
• Genèse poétique et musicale.....	130
• Question de forme : opéra à numéros et leitmotifs	133
5.4. Le drame musical : influence wagnérienne et originalité.....	136
Imitation et influence	136
Systématisation du motif de rappel.....	138
L'adoption du drame lyrique	139
• Entre opéra et drame lyrique.....	139
• Imitation et originalité	143
La notion d'œuvre wagnérienne	144
La définition du drame lyrique	149
5.5. Le naturalisme, entre esthétique et revendications.....	150
5.5.1. L'œuvre naturaliste d'Émile Zola et Alfred Bruneau.....	152
Les ambitions de Zola et Bruneau	152

La collaboration	156
La musique d'Alfred Bruneau	160
• La tradition de Gluck	160
• Influence wagnérienne	161
5.5.2. Quelques sujets naturalistes	163
5.5.3. Le cas de <i>Louise</i>	166
5.6. Le vérisme	171
Le livret : un théâtre de faits	171
Une musique de théâtre	171
Esthétique musicale	174
Public et succès	175
5.7. Les chefs-d'œuvre d'exception	177
5.7.1. Le drame populaire de Moussorgski : <i>Boris Godounov</i>	177
Moussorgski et Wagner	178
5.7.2. <i>Fervaal</i> de Vincent d'Indy	179
Genèse poético-musicale	180
Imitation ou influence wagnérienne	182
5.7.3. <i>Prométhée</i> et <i>Pénélope</i> de Fauré	185
<i>Prométhée</i> : musique et théâtre	185
<i>Pénélope</i> : le chef-d'œuvre	186
5.7.4. <i>Pelléas et Mélisande</i> de Debussy	188
La question d'adaptation	188
Une œuvre nouvelle et personnelle	190
Conclusion : L'évolution de la musique contemporaine	192
Contexte socioculturel	192
La nouvelle génération	195
• Des tendances opposées	195
• Nouveaux langages	197
• <i>Padmâvatî</i> d'Albert Roussel	198
Épilogue	199

II^E PARTIE : 201

1. État des lieux	202
1.1. Les sources	202
1.2. Le problème de l'identification du genre	203
Les projets lyriques avérés	203
Les projets lyriques supposés	205
Les esquisses de sujets	205
1.3. Chronologie	207
1.4. Les états d'élaborations	208
2. L'art total	209
2.1. Fusion ? Carrefour ? Point de rencontre entre les arts	209
Le compositeur-librettiste	209
Musique et poésie : à la recherche d'une vérité	210
2.2. Un sujet lyrique ou dramatique	217
2.3. Le problème permanent de l'aspect théâtral	225
2.4. Genèse poétique et musicale	231
Structure musicale	232
Une « Brume sonore »	234

3. L'impasse du sujet ?	238
3.1. L'attrait des mythes et légendes.....	238
Le premier essai : <i>Horn et Rimenhild</i>	238
Mythe ou légende.....	241
Le drame vrai, complet	243
3.2. La « mythologie renouvelée ».....	245
<i>Aimargen</i>	245
• Traitement des sources.....	246
• Un sujet universel ?.....	249
• Évolution du scénario et portée philosophique.....	250
• Les limites de la théorie	253
L'exégèse, condition du genre et du scénario ?	255
3.3. Thèmes et éléments récurrents.....	261
Des lieux mystérieux	261
Thèmes et personnages	264
3.4. Le problème de la construction de l'intrigue.....	269
L'exemple des <i>Révoltés</i>	269
3.5. Les collaborations ou la contradiction	272
Le refus par principe	272
Les cas contradictoires des <i>Bacchantes</i> et de <i>Julien l'Apostat</i>	273
• <i>Les Bacchantes</i>	273
• Un drame symboliste ?	279
• <i>Julien l'Apostat</i>	281
4. La Tempête : l'œuvre d'une vie ?	284
4.1. Des témoignages discordants.....	285
4.2. La chronologie	286
4.3. Le scénario	292
Une action resserrée.....	298
Un texte plus concis	299
Des phrases plus directes	301
Des modifications de l'intrigue.....	302
Les choix des mots.....	303
4.4. La Tempête, cohérence d'un projet obsessionnel.....	304
Des œuvres toujours non identifiées	307
Réflexions sur le temps qui passe	308

III^E PARTIE : 311

Genèse littéraire et musicale	311
1. Le livret : quel cadre pour accueillir la musique ?	318
1.1. Le choix d'<i>Ariane</i> et <i>Barbe-Bleue</i> : concordance ou contradiction ?.....	318
Un compositeur non librettiste.....	318
L'influence de <i>Pelléas et Mélisande</i>	319
La poésie de Maeterlinck	320
Une action extérieure simple	321
Des paroles indifférentes	322
Un sujet universel ?.....	326
1.2. Les corrections apportées par Dukas	330
Une année de retouches : une commune coopération.....	330
Préambule : le livret de 1899	333

La suppression des détails.....	334
Ariane : un personnage supérieur	335
1.3. Des symboles au service de l’Idée	337
2. La traduction musicale des symboles	344
2.1. Préambules	344
Les premières esquisses : la prégnance des motifs de rappel	344
2.2. Les motifs de rappels	356
Caractérisation des motifs.....	357
Les motifs fondamentaux : une signification plurielle	357
• La variation descriptive	360
• La variation dramatique	362
• Superpositions significatives	363
Les motifs d’Ariane : dimension psychologique du personnage.....	364
Les motifs d’atmosphère : caractérisation plurielle des décors	368
Les motifs de situations	371
Les motifs caractéristiques.....	372
Les motifs de rappels : définition du drame intérieur	373
L’esthétique symbolique de l’Ombre et de la Lumière	378
Du wagnérisme et du symbolisme	379
Le rôle dramatique des préludes	380
2.3. L’harmonie	387
La sémantique des tonalités	387
Une harmonie symbolique	391
Une harmonie descriptive	393
L’harmonie des émotions.....	395
Harmonie et mélodie des motifs	398
2.4. Une orchestration symbolique et sémantique.....	406
Les instruments de l’ombre à la lumière.....	410
Colorer les motifs de rappel.....	420
Une orchestration descriptive	424
Conclusion : l’unité dramatique et expressive	426
L’expression musicale et dramatique de la voix.....	426
Les nuances dramatiques du rythme	430
Le langage des symboles : la nuance des contraires	434
CONCLUSION.....	435
Annexe 1 : Bilan des critiques lyriques de Dukas.....	443
Annexe 2 : Les enquêtes auxquelles Paul Dukas a répondues ..	451
Annexe 3 : Calepins inédits de Dukas	452
Annexe 4 : Recensement des projets de Dukas	453
BIBLIOGRAPHIE.....	457
INDEX	511
TABLE DES ILLUSTRATIONS	522